上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科建设项目（T0701）

『钱仁康音乐学术讲坛』丛书

思想～行为

仪式中音声的研究

曹本治 著

上海音乐学院出版社

上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科建设项目（T0701）

『钱仁康音乐学术讲坛』丛书

思想～行为

仪式中音声的研究

曹本治 著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

思想~行为：仪式中音声的研究/曹本冶著. —上海：
上海音乐学院出版社,2008.6
(上海音乐学院“钱仁康音乐学术讲坛”)
ISBN 978-7-80692-365-8

Ⅰ.思… Ⅱ.曹… Ⅲ.传统音乐：民间音乐-研究-中国
Ⅳ.J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 063744 号

丛 书 名 “钱仁康音乐学术讲坛”丛书
主　　编 杨燕迪　钱亦平
副 主 编 韩锺恩　洛　秦　萧　梅
书　　名 思想~行为：仪式中音声的研究
作　　者 曹本冶

责任编辑 王　赛
封面设计 赵荣琴
出版发行 上海音乐学院出版社
地　　址 上海市汾阳路 20 号
印　　刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
开　　本 787×1092　1/18
印　　张 $18\frac{2}{3}$
字　　数 273 千
版　　次 2008 年 6 月第 1 版　2008 年 6 月第 1 次印刷
印　　数 1-1,300 册
书　　号 ISBN 978-7-80692-365-8/J.353
定　　价 38.00 元
出 品 人 洛　秦

总 序

常听说，某一学科的成熟和成就是以学术上的大师级人物为标志。就此而论，上海音乐学院的音乐学学科具有令人骄傲的历史，涌现出不少堪称泰斗大师级的重头人物。按上海音乐学院音乐学系陈应时教授的概括，自上音建院至今的八十余年历史中，在音乐学理论学科的发展历程中，就曾出现过三位举足轻重的学术大师，分别代表了本学科历史的三个重要的发展历史阶段——解放前，以萧友梅先生（1884—1940 年）为代表；建国之后至文革之前，以沈知白先生（1904—1968 年）为代表；改革开放至今，以钱仁康先生（1914—）为代表。这三位先生的大名，在音乐界可谓众人皆知。他们的所取得的学术成就，所达到的

学术高度,以及所产出的学术作品,均成为激励后学的楷模。其中,钱仁康先生至今虽已年至耄耋,但依然笔耕不辍,不断在涉及面极为宽广的音乐学术领域中发表论著和学说,是为令人叹为观止的学术奇观。作为国内外音乐界公认的一代大家和一代宗师,钱仁康先生学术成果的种类之多、数量之巨和质量之高,均着实让所有后人称奇。

为弘扬前辈的学术精神,推动上海音乐学院乃至中国的音乐学术事业,我们决定举办"钱仁康音乐学术讲坛",并在庆祝钱仁康先生九十华诞时(2004 年 4 月)隆重推出。这一讲坛旨在建立高规格、高质量的音乐学术讲演平台,其特别之处在于,它以"钱仁康"这一具有品牌意义的大师学者冠名,并特邀国内外音乐学界的知名一流学者来到上音演讲。这不仅确立了这一讲坛的权威性和品牌性,而且也激励着中国音乐学界的后学不断发奋,努力探究。

"钱仁康音乐学术讲坛"一般以系列讲座的形式进行。与通常的一次性讲座相比,这种系列性讲学的优势在于对音乐学领域的专题作"系列展示",它能比较集中、全面、深入地展现讲学者的学术思想和研究成果。这样的系列讲座也具有高级研讨班的功能,使听讲者能比较系统地接受某一学术专题的知识和了解相关的研究状况,实际上起到了一门"精选"高级课程的作用。每次讲学后,讲学者的系列讲稿经作者的修订,均作为学术专著由我院出版社出版。由此,形成讲学交流、学科建设、科研出版的互动多赢,并进一步推动与扩大这一学术品牌的影响与效应。

进入新世纪以来,上海音乐学院的学科建设和学术研究在各方领导和上级主管部门的积极支持和关心下,正在稳步向前迈进。我们希望,"钱仁康音乐学术讲坛"(及其

系列丛书）作为我院学科建设、学术交流和学术研究中的重头项目之一，秉承以钱仁康先生等前辈大师为代表的优良学术传统，成为我国音乐学领域内一种高品质学术展示的象征，并对上海、全国乃至世界的音乐事业产生积极的推动作用。

谨在此向钱仁康先生和所有"钱仁康音乐学术讲坛"的讲演专家与教授表示感谢和敬意！

杨燕迪

2008年1月于上海音乐学院

目录

第一章　思想～行为：民族音乐学、仪式学、仪式中音声的研究 / 1

第一讲　思想～行为与民族音乐学 / 3

第二讲　仪式音声研究的主旨及其意义 / 12

第三讲　思想～行为：国际学术界对仪式的研究 / 15

第四讲　“中国传统仪式音乐研究计划” / 22

第五讲　仪式音乐研究的课题定位 / 27

第六讲　仪式音声研究的理论架构 / 32

参考资料 / 43

第二章　云南大理白族“端午节祭本主仪式” / 55

第一讲　地域人文生态环境及信仰体系的历史沿革 / 58

第二讲　仪式的展现及仪式中的音声：大理马久邑村“端午节祭本主仪式” / 63

第三讲　“端午节祭本主仪式”中“近音乐”的音声形态 / 78

第四讲　结语：仪式之音声组合 / 87

目录

参考资料 / 90

第三章　西双版纳傣族“泼水节” / 93

第一讲　地域人文生态环境及信仰体系的历史沿革 / 95

第二讲　信仰体系之外展行为:泼水节仪式的展现及仪式中的音声 / 98

第三讲　泼水节中的“近信仰”~“远信仰”行为及其音声 / 114

第四讲　结语 / 116

参考资料 / 118

第四章　海上白云观施食科仪 / 123

第一讲　信仰体系之外展行为:仪式中的音声 / 126

第二讲　仪式中“近音乐”音声 / 138

第三讲　仪式音乐的组合层次及固定与非固定因素 / 148

第四讲　结语 / 154

参考资料 / 158

目录

第五章　温州东岳观中元普度科仪 / 161

第一讲　信仰体系之外展行为:《中元普度道场》仪式程序及其音声运用 / 164

第二讲　仪式中的"近"音乐音声:东岳观道乐韵腔体系 / 176

第三讲　东岳观韵腔体系的地域性和跨地域性组成 / 196

第四讲　结语 / 198

参考资料 / 202

第六章　上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓《丧葬》仪式 / 205

第一讲　上海市南汇(含奉贤东南沿海)丧葬仪式与音声 / 208

第二讲　浙江省舟山嵊泗县大洋山镇丧葬仪式与音声 / 232

第三讲　江苏省太仓地区丧葬仪式与音声 / 246

第四讲　三地仪式与音乐现状之比较 / 266

第五讲　结语 / 271

参考资料 / 276

目录

第七章　青海黄南藏、土族《六月会》/ 281

第一讲　地域信仰体系的历史沿革 / 285

第二讲　地域民众信仰仪式活动 / 288

第三讲　信仰体系之外展行为：仪式的展现及仪式中的音声 / 293

第四讲　结语 / 312

参考资料 / 316

1 第一章

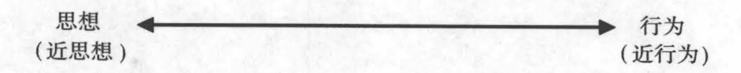
思想～行为：民族音乐学 仪式学 仪式中音声的研究

第一讲

思想~行为与民族音乐学

学术界在社会科学和人文学科领域内对人类文化的研究，所探寻的根本实质，是企求通过解析人类的“思想”和“行为”，以及“思想~行为”两者之间的互动关系而获得对人类文化或

“人”的宏观认知。①



基于学科或学者在研究领域、对象属性、或研究指向上的不同,有些研究的侧重点较倾向人类“思想”的方面;有的较着重人类的“行为”;更多是两者兼重,认为由于“行为”的“可观性”,研究者可以通过“实地考察”,对被研究者的“行为”进行观察、记录及描述,进而分析、解释或理解行为的深层动力——“思想”。这,也是取向于研究人类音乐“思想”和“行为”的学科——“民族音乐学”(Ethnomusicology)②的理论和方法之根本。

Timothy Rice 曾撰文讨论“重整”民族音乐学的理论模式,其文中有以下的一个图例,较精简的显示了该学科通过微观层次的分析以达到中层宏观层次“音乐学”的目标,最后进入人文学科对全人类文化宏观认知的进阶过程。(1987:477)

作为一个研究人类音乐文化的学科,民族音乐学(Ethnomu-

① 社会科学(social sciences)的领域在国际学术界一般包括人类学(anthropology)、社会学(sociology)、政治学(political science)、经济学(economics)、社会心理学(social psychology)、社会历史学(social history)、地理学(human geography)等;而人文学科(humanities)则一般包括哲学(philosophy)、宗教学(religion)、音乐(music)、舞蹈(dance)、戏剧(drama)、文学(literature)、视觉艺术(visual arts)、建筑学(architecture)等。(Merriam 1964:21)

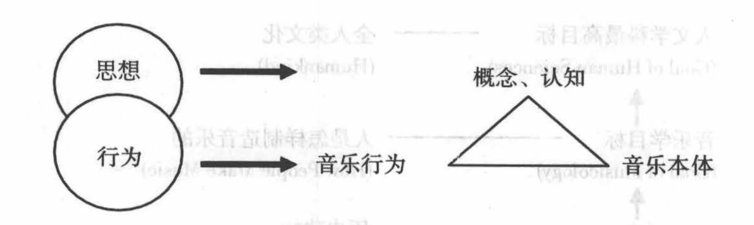
② Jaap Kunst 在20世纪50年代为了强调文化环境对音乐学研究的重要性,为学科提名为“Ethno- musicology”(随后成为“Ethnomusicology”)。“Ethno-musicology”一词的前半部是“Ethno-”,虽然包含了“种族”、“人种”、“民族”等含意,但其核心意向只有一个,便是突出这是一个“关乎人类文化的”(“Ethno-”)“音乐学”(Musicology)。从“Ethnomusicology”起名至今,学科一直以跨学科的视野,从音乐与其生态环境中的诸多文化因素的互动关系来切入和理解音乐的文化内涵和其在文化中的含意。但是,由于 Ethnomusicology 原名所存在含意上的模糊,该学科在80年代引入中国之后,国内学术界为此学科的中文译名曾有过不少讨论,如民族音乐学、音乐民族学、音乐人类学、文化人类音乐学、音乐文化人类学、人类音乐学、文化音乐学、音乐民俗学等,其中较普遍运用和被接受的是民族音乐学。虽然笔者在本文暂且也采用“民族音乐学”作为西方“Ethnomusicology”这一学科的中文译名,但笔者认为类似英文 cultural musicology 的含意可能会较接近“Ethnomusicology”学科的精神内涵和研究定位:一是它显示了学科的“Musicology”(音乐学)属性,即我们的直接研究对象是“音乐”;二是它显示了学科立足于“把音乐置于文化生态环境中作研究”的基本理论定位。

人文学科最高目标 (Goal of Human Sciences)	全人类文化 (Humankind)
↑	
音乐学目标 (Goal of Musicology)	人是怎样制造音乐的 (How People Make Music)
↑	
构成过程 (Formative Processes)	历史建构 (Historical Construction) 社会维护 (Social Maintenance) 个人创造与经验体会 (Individual Creation and Experience)
↑	
分 析 (Analytical Procedures)	音乐、行为、概念之分析 (Musical Analysis, Behavioral Analysis, Cognitive Analysis)

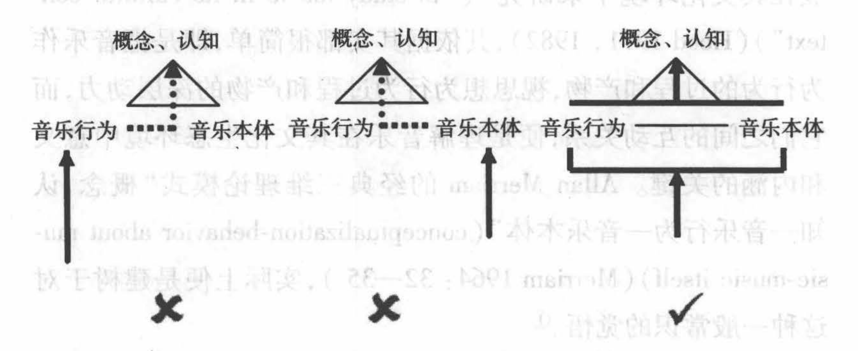
sicology)的理论定位,无论是把口号叫成"把音乐作为文化来研究"("to study music as culture")(Merriam 1964),或是"把音乐放在其文化环境中来研究"("to study music in its cultural context")(Hood 1971, 1982),其依据其实都很简单,即是把音乐作为行为的过程和产物,视思想为行为过程和产物的深层动力,而它们之间的互动关系,便是理解音乐在其文化生态环境中意义和内涵的关键。Allan Merriam 的经典三维理论模式"概念、认知—音乐行为—音乐本体"(conceptualization-behavior about music-music itself)(Merriam 1964: 32—35),实际上便是建树于对这种一般常识的觉悟。①

Merriam 的三维理论模式,经历了四十多年来学术思想潮流的流变,虽然在 80 年代有学者 Timothy Rice 就此理论模式提出对"历史建构"、"社会维护"及"个人创造与经验体会"三个因素的修增,(1987)但 Merriam 理论模式的基本框架仍然继续受当

① 事实上,社会科学和人文学科属下的各学科都一直在企求通过各种途径对人们"思想~行为"的了解去获得对"人"的宏观认知,只不过是大家在用不同的"瓶"和包装来展示同样的"酒"罢了。笔者认为,在对"思想~行为"这一宏观觉悟的覆盖之下,Merriam 所提出的三维理论模式是必然的认知结果,而不是创新的思维。

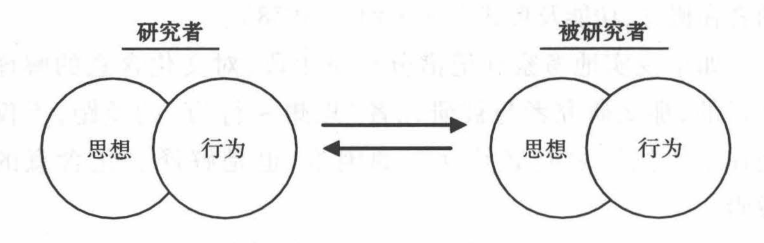


今民族音乐学学者的普遍认同。有趣的是,虽然"音乐本体"的研究无疑是 Merriam 的三维理论模式中的要素之一,但是,在"音乐作为文化"的意识导向之下,该学科对"音乐文化"的研究,特别是北美洲的民族音乐学研究,越来越偏重从"行为"跳越至对"概念、认知"的解译,相对地忽略了音乐本体的研究,由此淡化、甚至改变了学科的音乐学属性。笔者认为,这是一种与只着重音乐本体研究一样的钻牛角尖的偏误。"人是怎样制造音乐的"答案,必须通过对音乐本体～音乐行为的双轨研究中来找寻。



如前文所述,民族音乐学为自己定下的中期目标是探求"人是怎样制造音乐的",以此为人文学科追寻对"全人类"文化的认识这一最终宏愿做出贡献。(Rice 1987: 477)此中期目标的焦点是"怎样制造",其含意应该是"行为"作为现象和过程(即行为的表面现象),及"行为"在这表面现象背后所含有的深层意义(即属思想范畴的概念认知);前者是操作过程,后者是操作过程背后的思维。

民族音乐学对与音乐有关的“思想～行为”的探知，其涉及层面除了研究对象（被研究者）的“思想～行为”这一方面，研究者对其本身“思想～行为”的认知，也应该是关键。研究者与被研究者，两者之间的地位和关系，一个主动，另一个被动，处不平等状态，两者各自的“思想～行为”更不见得相吻合，研究者如何能够真实地解析、解释或理解被研究者的“思想～行为”，及使此认知对被研究者有所意义和贡献，不但是民族音乐学，也是所有社会人文学科所面对的挑战。



研究者与被研究者各自“思想～行为”的差距，学术用词称作“局外观”和“局内观”。[①] 自20世纪50年代学科建立至今，该问题一直是本学科的首要考虑，对音乐文化的每一个研究步骤，从实地考察，到记谱分析和文化含意的解译，它无处不在。为拉近研究者与被研究者的距离，Mantl Hood 建议研究者以通过学习演奏被研究者的音乐来获得对此音乐的感性经验，以使研究者具有所谓的“双重音乐感”（bi-musicality，1960）。当然，没有学者会天真到以为短短几年的学习演奏经验可以等同于局内演奏者在其本身文化环境之中的长时期实践，而且事实上绝对的局内～局外并不存在，所以作为一个在局内～局外寻找平衡的方法，“双重音乐感”的实用性充其量也只能使研究者在“近经验～远经验”之中得到某个程度的“近经验”体会。[②]

① 所谓 insider～outsider perspectives 或 emic～etic perspectives。（Nettl 1983：100）

② 见 Margaret Katomi 在她研究之中运用的近局内者的经验～远局内者的经验讨论。（1991：532）

民族音乐学对实地考察的重视,显然不是纯粹因为这是收集有关被研究者的资料的主要途径,更重要的是,只有通过研究者在实境的视察和体会,才能与局内观取得相对“近经验”的共鸣和认知。

记谱分析是民族音乐学的另一个基础操作程序。在这里,研究者也感受到他们与被研究者的差距;Charles Seeger 便曾以专文讨论为演奏而设的提示性记谱(prescriptive notation)和研究者为研究分析而做的描述性记谱(descriptive notation),以及两者在概念、功能及形式上的区别。(1958)

如果说实地考察和记谱分析是手段,对文化含意的解译是目的,那么研究者与被研究者“思想～行为”的差距,不仅是在手段执行之时必须面对的困难,也是解译文化含意的障碍。

在 Rice 的学科认知进阶图之中,他列出了把“音乐、行为、概念”的分析,配合“历史构成”、“社会维护”、“个人创造与经验体会”三方面来理解音乐的“构成过程”,以达到音乐学的“人是怎样制造音乐的”认知目标。笔者对此原则上大致认同,但认为需要补充说明的有以下三点:

(一) Merriam 的三维理论模式实质上反射了他对音乐文化的认知(即 Geertz 所谓的“model of”),不具操作性指向(non-operational)。而 Rice 对此模式的修增,除了补充了“历史构成”、“社会维护”、“个人创造与经验体会”三个因素之外,还为此音乐文化的“model of”增加了“model for”的操作性指向。[①]

(二)“历史构成”涉及的是音乐文化在时间、空间之中的传播;而“社会维护”和“个人创造与经验体会”,则实质上涉及到个人和群体的互动。“历史构成”、“社会维护”、“个人创造与

---

① 有关 Geetz 对“model of”和“model for”的讨论,可以参考 Ronald L. Grimes 主编的 *Readings in Ritual Studies*(1996: 26—27)

经验体会"亦非特别创新的思维。面对有着悠久历史传统的中国文化，中国本土学者早已明白到它们的重要性，并已把"历史"的考虑放入他们的研究课题范围之内。"历史构成"，与文化的时、空传播，以及传播过程中个人～群体～社会之间的互动因素，是紧紧相连的，这也正是中文之"传统"的含意（时、空之"传"播和个人～群体～社会之汇"统"）。"历史传统"，其概念范畴已经包含了 Rice 的所谓"历史构成"、"社会维护"、"个人创造与经验体会"这三层考虑。

（三）理解音乐的"构成过程"，如果目的是回答"人""是怎样制造音乐的"，那么研究者就必须把"构成过程"的层次提升至对"结构规法"的认知；而这个认知，应该是在单一音乐文化个案研究的基础上，通过音乐文化与音乐文化之间的宏观性比较研究中获得。[①]

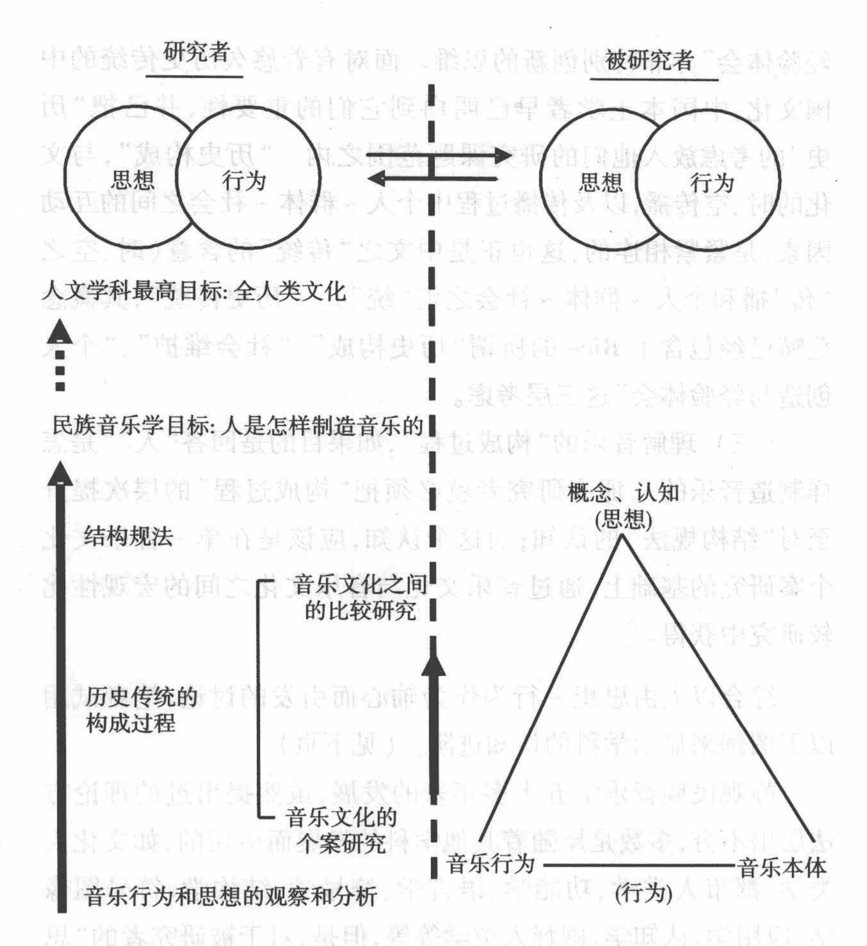
综合以上由思想～行为作为轴心而引发的讨论，笔者试用以下图例来显示学科的认知进阶。（见下页）

静观民族音乐学五十多年来的发展，虽然提出过的理论方法层出不穷，多数是尾随着其他学科的发展而借用的，如文化人类学、都市人类学、功能学、语言学、符号学、结构学、符号图像学、应用学、认知学、阐释人类学等等，但是，对于被研究者的"思想～行为"互动关系的认知，和如何拉近研究者与被研究者"思想～行为"的差距，至今仍然困扰着学者，无论是实地考察，记谱分析，还是文化含意的解译等。

其实，这并非只是一个学术问题，在人们的日常生活中，人

---

① 民族音乐学自学科建立至今，在音乐文化之间的宏观性比较研究方面，几乎可以说是停步不前，虽然该学科的前身"比较音乐学"（comparative musicology）曾进行过对世界不同地区的音乐进行过比较，但那时的比较主要关注的是音乐本体，忽视了音乐的文化性和音乐文化的多元性，以欧洲作为中心来看待音乐历史发展的规律建构。较为近期具比较效能的思维，如 Mark Slobin 的"超文化、亚文化、跨文化"（1992）和 Timothy Rice 的"时间、地点、隐喻"（2003）等，在属性上偏向于人类学民俗志式的描述（ethnographic description）。



和人之间（“我”和“他”）的交往相处，即“人际关系”，其融洽程度关键在于能否掌握“处世之道”。众所周知，掌握“处世之道”的要则是“知己知彼”及“平等互让”。知己知彼的方法是通过直接或间接的“听其言，观其行”，知悉对方的喜恶和性格，并要能站在对方的角度去看问题；在建立和维持相互关系时平等互让，设法拉近双方的距离。日常生活中的“人际关系”、“我”和“他”、“处世之道”，与民族音乐学中的“局内～局外”、“理论方法”雷同，两者都在试图探求对所定对象“思想～行为”的认知（前者的“听其言，观其行”如同后者的“实地考察和分析研究”），两者都必须解决的问题是如何拉近“我”和“他”或“局

内~局外”两者“思想~行为”的差距，为此差距寻求平衡点。道理简单，但做来不易！因为“我”不是、也不可能是“他”，我连自己也未必能真正明白，何况是“他”？但是，这样一个几乎是达不到的理想化目标，却正是学者们苦心寻求各种途径借以突破的动力，这可能也是学科存在的理由。

第二讲

仪式音声研究的主旨及其意义

中国文化认同的一个主要的标记是“信仰体系”。信仰体系由属“思想”范畴的“信仰”和属“行为”范畴的“仪式”组成。学术界对中国信仰体系的研究以往主要汇集在历史学、社会学、人类学及宗教学等学科领域内，甚少以音乐学的角度，从仪式中

的音声切入[1],去剖析和理解信仰体系之中的仪式传统。仪式是信仰的外向性行为,大部分的仪式自始至终在“音声”境域(soundscape)的覆盖之中展现。从宏观的角度来看,“音声”的概念应该包括一切仪式行为中听得到的和听不到的音声,其中包括一般意义上的“音乐”[2]。作为仪式行为的一部分,音声对仪式的参与者来说,是增强和延续仪式行为及气氛的一个主要媒体及手段,通过它带出了仪式的灵验性。因此,信仰、仪式和音声行为是三合一、不可分割的整体。

不少中国本土音乐研究者在进行仪式音乐的研究时,习惯上较多偏重于搜集和探讨有关音乐本体的问题,如记谱、音乐形态、曲目、乐器构造和性能等,而较少把音乐置于信仰体系内来探究音乐、仪式、信仰三者之间的互动关系。[3] 此外,以往每当发现仪式音乐与世俗音乐在形态风格和曲目上有共同之处时,往往忽视了场合及功能对音乐属性的认同以及意义在概念上所起到的关键性改变,认为这是世俗音乐(或称“民间音乐”)对仪式音乐(或称“宗教音乐”)的单向性影响。然而,这种以世俗音乐(或民间音乐)→ 仪式音乐(或“宗教音乐”)的单向影响来解释文化互流互融的关系是过于简单化的思维。不同乐种间分享共同的音乐元素的现象,在中国传统音乐中是极为常见的,这现象应该理解为是中国音乐流传、传承及发展的一个基本途径和方法。一个地域或一个信仰体系的仪式音乐传统,特别是它的曲目和风格,往往有多个音乐源头,是“近信仰”(神圣属性)音乐

---

① 笔者在80年代研究香港的道教科仪活动之时开始体会到,用“音乐”来概括道教科仪展现时所有的声音是不足够的,因此萌发用“音声”的概念来弥补“音乐”的局限。1989年,笔者首次用“soundscape”一词来描述仪式展现时的“音声”境域(见 *Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui in a Hong Kong Taoist Temple*)。

② 听不到的“音声”,指的是不向体外发声的,但存在于仪式执行者内观状态的,而且往往被局内认为属高层次的音声:如道教或佛教仪式中的“心诵”、“神诵”。由于学科在理论方法上的局限,目前学科的研究对象暂时只能限于听得到的音声。

③ 此情形近年来有所改变,不少学者在探究音乐本体之时也开始关注仪式音乐与生态环境的关系。

及“远信仰”（世俗属性）音乐互流互融的复合体，研究者不能因为两者之间呈现出的一些表层相似因素而断定它们的单向性因果关系。一个仪式音乐传统，在其传播、流变和发展过程中，该音乐与其他音乐有着共存、互融的关系。由此，任何仪式音乐传统都是不同时间和空间的累积。研究者的工作之一，便是试图把此综合体分层理解。我们应该问的问题是，不同乐种间何种音乐材料、结构元素和规则是相互共享着的？它们是怎样成为仪式或世俗音乐的一部分？它们是如何为局内人所辨别？它们是如何运用在各自的人文生态环境（信仰／仪式、世俗）之内的？仪式音乐和世俗音乐两者的人文生态环境又是如何共存于“人”的“大文化”环境之中的？

第三讲

思想~行为：国际学术界对仪式的研究

前文已讨论过人文学科在寻求解析人类“思想~行为”课题中面对的一些问题。西方学术界的仪式学学者们，其研究也无可避免的于企求通过解析人类与信仰活动有关的“思想”和“行为”及两者之间的互动关系，并希望由此获得对“人”的宏观认知。这里，“思想”指的是“信仰”，“行为”则是“仪式”。与民族音乐学相关的学科，特别是人类学、宗教学、社会学等学科，它

们对信仰体系的"思想~行为"研究已有一定的理论基础;本节简要回顾其中一些具代表性的理论思维,以此作为仪式音乐研究的参考和借鉴。

法国社会学家 Emile Durkheim(1858—1917)认为,人类生活中的宗教现象(religious phenomena),最基本的因素是信仰(belief)和仪式(rite),前者为"思想"(thought),后者为"行为"(action)。人类所有宗教性的信仰(religious beliefs)都有一个同样的前提,即人们对信仰认可的同时,便已经把他们对世界的认知作出了如 Durkheim 所谓的"神圣的"(sacred)和"凡世的"(profane)界分。信仰是人们对神圣世界的属性、组成及内动关系的表述,而仪式则是人们为他们所面对的这一神圣世界而规制的一些表达方式和准则。当信仰(beliefs)和执行行为(practices)融合成一体,并且由社会群体共同支持的"教会"(Church)执行之时,便产生了 Durkheim 所谓的"宗教"(religion)。[①](1915: 36—45, 47)对 Durkheim 来说,宗教是社会群体价值观的反射。

英国社会人类学家 Alfred Reginald Radcliffe-Brown(1881—1955)运用了 Durkheim 式的分析,在研究居住在安德门岛(Andaman Island)上人们的信仰活动时,以功能主义的角度,通过寻求宗教和社会结构两者之间的相应关系,得出安德门人对他们的神圣和凡世中的一切(对神灵、仪式、寻食活动、饮食禁忌,及动植物的认知)所构筑的三重宇宙观结构:海/水、森林/土地、天空/树。[②] (Radcliffe-Brown, 1922) Radcliffe-Brown 的这种结构主义分析方法显然已预告了在他之后(20 世纪 60 至 70 年代)以结构主义分析方法著名的比利时/法国学者 Claude Levi-Strauss

---

① 其他有关引文或评述可见 Hicks (1999: 8—11)、Ronald L. Grimes (1996: 188—193)。

② 安德门岛位于印度和缅甸之间的印度海上。

(1908—)的学说。[1] 在语言结构学家Noam Chomsky、Ferdinand Saussure等人的影响下,Levi-Strauss认为,正如人类语言可变的有限性,不同文化区之间存在着一些共同的基本模式;如,虽然世界各地文化中有众多的创世神话传说,但却只有十分有限的不同故事主题,从这一现象可以看出人类对他们世界的解析是有共同性的。(Levi-Strauss, 1970—1981)

对于什么是宗教,英国人类学家Edward Burnett Tylor (1832—1917)对此曾下过一个十分简单的定义:宗教是"对神灵的信仰"(the belief in Spiritual Beings)。(1958: 8) Arthur Lehmann和James Myers把此定义延伸为"一切异常、神秘、且无法给予解释"的宗教信仰行为。(1985: 3)

人类学家Clifford Geertz(1926—)在Durkheim、Tylor等人对宗教和仪式概念的基础上,将宗教作为一个文化体系,从而延展出一个极为宽泛的定义:宗教是"通过人们对宇宙万物运作的认知、解译和使其真实化,进而规制成的一个能诱发(神圣性)情绪和动机的,并极具影响力、感召力和延续力的符号体系。通过仪式,人们日常生活中的凡俗世界和精神世界中的神圣融为一体,成为一个具有真实性的世界"。(1999: 33)[2]

至今,学界仍对什么是宗教尚未达成一致的意见。Fiona Bowie在*The Anthropology of Religion*(宗教的人类学)中有如此的总结:"任何试图为宗教这样一个流动性(笔者注:原文为"*fluid and contextual*",应该有"在不同文化环境中有不同含意"

---

① 虽然生于比利时,Levi-Strauss大部分时间都在法国进行学术活动。

② 转引自Hicks的*Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion* (1999: 33)。Clifford Geertz的英文原文载"Religion as a Cultural System," in *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Michael Banton, ed. (London: Tavistock Association of Social Anthropologists Monographs, vol. 3, 1966), 1—46. 英文原文是,"(1) a system of symbols which acts to (2) establish powerful, pervasive, and long-lasting moods and motivations in men by (3) formulating conceptions of a general order of existence and (4) clothing these conceptions with such an aura of factuality that (5) the moods and motivations seem uniquely realistic."

的意思）的对象去寻求太过狭窄的定义将会把实质上是一个解译的过程染上了实证主义（positivist）的迹印”。（2000：28）笔者对此颇为认同。

从个人和社会群体的角度来看，仪式有抒发情感，增强行为模式和价值观，支持或推翻社会结构，改变或恢复社团内部和人与神灵万物之间的和谐和平衡等功能；除此，仪式还被用作医治、祈福和除灾。目前，正如仪式学学者对何谓宗教没能达成一致的意见一样，他们对什么是仪式也各持己见。仪式作为一个行为，有它的可以观察得到的演示因素（performative elements）；同时，仪式作为信仰的外向行为的表现，有着功能指向的目的，其中很重要的一方面是蜕变（transformation）。在德国出生的Arnold van Gennep（1873—1957）在他的名著 *Rites of Passage* 之中，为仪式的蜕变过程提出了极具影响力的三分阶段：隔离阶段（separation）—中间阶段或转换阶段（liminal 或 transition）—重整阶段（reintegration）。（1961）Victor Turner（1920—1983）进一步对“中间阶段”（即所谓的“liminal”）作了研究，认为仪式是一个结构→反结构→结构重整的过程，其中转换阶段是反结构的部分。Turner 认为仪式的“中间阶段”因文化的不同而长短不一，但其典型的结果则是使群体共享这一过渡性阶段而形成一种凝聚社团的力量。他对仪式的定义是，“与信仰神灵或其他超自然力量有关的，在特定场合举行的并由社会认可的程序行为”（笔者注：此是原文“prescribed formal behavior for occasions not given over to technical routine, having reference to beliefs in mystical (or non-empirical) beings or powers regarded as the first and final causes of all effects”的意译）。（1995：79）

把仪式当作社会结构的象征性表现，除了上述的 Durkheim 和 Radcliffe-Brown 以外，Clifford Geertz 在他对巴厘岛（Bali）的斗鸡研究中，认为当地的这种仪式行为表达了社会阶级层次、经济交换、社会团结和男性性别确认的象征含义。（Geertz 1973：451）

因为仪式的展现需要通过演绎的过程，与戏剧的演绎过程似有某些共同之处，两者之间的关系引起不少学者的兴趣。但仪式的展现过程(ritual enactment)并不是戏剧表演(theatrical performance)，两者的根本不同是，前者一般被参与者认为具“功效性”的(efficacy)，而后者则是“娱乐性”的(entertainment)。(Schechner 1995：120)以下是 Richard Schechner(1934—)为两者所作的区别，可以作为参考[1](1995：120)：

功效性(仪式)	**娱乐性(戏剧)**
有结果	为嬉戏
与不在场的人都有关	只与在场的人有关
时间是象征性的	强调现在
演出者投入程度可达“上身”状态	演出者投入、但清醒
“观众”参与	观众观看
“观众”相信	观众欣赏
不鼓励批评	存在很多批评
群体完成	个人创作

正因为仪式的外向性演示因素，仪式的展现具“可观性”(observable)。Ronald Grimes(1943—)在他的 *Beginnings in Ritual Studies* 一书中，对仪式展现的实地考察工作和之后的有关记录，认为应包括以下六个方面：仪式的空间(ritual space)、仪式的对象(ritual object)、仪式的时间(ritual time)、仪式的声音和语言(ritual sound and language)、仪式的识别和认同(ritual identity)及仪式的动作(ritual action)。(1982，1995)这无疑对任何仪式研究者的实地考察工作具有实用参考的价值。

对如何看待仪式的有效性这个问题，学术界曾有过一些争议，但如今已是一个无需辩证的、过时了的题目。仪式学学者普

① 当然，Schechner 在时间和观众两方面对仪式与戏剧之间的区分有值得商榷之处；如近代戏剧的表演，演员与观众、故事发展与观众的意愿之间可以有直接的互动关系，大大增强了观众的参与程度。

遍认为,证实信仰和仪式的真与假或有效与无效,都不是研究者应该追寻的目标。信仰和仪式既然是人类社会中普遍存在的现象,它们之所以值得研究,不在于它们的真与假,有效与无效,而是在于它们反映了人类社会文化的结构和价值。(Bowie 2000:6—10)

仪式的有效性这个问题之延伸,便是音乐对仪式有效性的影响。对此,笔者认同上述仪式学学者的普遍共识,即是,证实或否定音乐对仪式的有效性,正如证实信仰和仪式的真与假一样,这些都不是学科追寻的首要目标,音乐既然是仪式行为的一部分,它之所以值得研究,不在于它的有效或无效,而是对仪式的参与者来说(局内观),它往往是仪式行为的主要媒体及手段,通过它,仪式的气氛(甚至仪式的灵验性)给局内认为得以增强和延续。[①] 以下摘述法国学者 Gilbert Rouget 对仪式中音乐与"附体"(trance)两者之间互动关系的研究。[②] (1985)

Rouget 根据他自己及他人对世界各地信仰体系中"附体"(trance)仪式中音乐与附体的实地考察资料和研究成果,把附体仪式中的参与者分成"主奏乐者"(musicians)与"协奏乐者"(musicants);又把附体分为所谓的"情感化式的附体"(emotional trance)、"导向性式的附体"(communal trance)和"萨满附体"(shamanic trance)三类,其中"导向性式的附体"再分为"诱发性"附体和"指导性"附体。简要地说,主奏乐者是那些为附体仪式提供音乐的仪式参与者,他们在仪式中主要的职务是奏乐(器乐或歌颂),他们自己一般不会在仪式中进入附体状态;而协奏乐者则是在仪式中进入附体状态的仪式参与者。(1985:

---

① 不同仪式与音声之间具有不同的远~近关系,如治病、驱鬼、驱虫、求雨等仪式,有即时可以给研究者见到某种状态转变的"近"关系("近"信仰核心);也有如超度、祈福等仪式,研究者不一定当场能观察得到的状态转变。

② 中文用"恍惚"、"迷乱"、"迷糊"、"上身"、"占有"、"附体"、"出窍"、"失魂"等词来形容有关状态的各种细节上的不同;Rouget 一书只用了"trance"和"possession"来概括一切。

102—111）在“情感化式的附体”仪式中，Rouget 认为音乐（多数是歌颂乐）与触发附体是有直接关系的，但一旦仪式参与者达到附体状态后，音乐不具备（或不是给用作）维持附体状态的功能。在“导向性式的附体”的仪式中，音乐不一定是触发附体的因素，仪式参与者在有或无音乐的情况下都能达到附体状态，音乐有着维持和延续附体状态的功能，而且音乐往往是同舞蹈紧密结合在一起扮演这一角色的。[①] 在此，音乐在仪式中起着两层作用，它提供给参与者附体时所需要的情绪，并且通过同舞蹈的结合而引发附体，所以音乐与附体的关系是既间接（提供附体情绪）而又直接（引发和维持附体）。（1985：315—318）另一方面，在“萨满附体”的过程中，萨满既是仪式主持者，同时又是歌者、舞者和乐器演奏者，它与“导向性式的附体”的属性相似，即是，仪式中音乐与舞蹈有着紧密的结合。（1985：318—321）由于 Rouget 未能找到世界性的音乐与附体之间的直接关系，他最后给予仪式中音乐与附体两者之间的互动关系的总结是：“音乐主要使附体社会化，使其（附体）得到充分的发挥”（“music does nothing more than socialize it, and enable it to attain its full development”）。（1985：326）

① 在此，“诱发性”上身和“指导性”附体之间主要的不同是前者的参与者已有附体的经验，而后者则是新手。

第四讲

“中国传统仪式音乐研究计划”

“中国传统仪式音乐研究计划”由笔者于1993年在香港中文大学音乐系设建。这是一个由中国本土学者执行的长远性、系统性的研究工程，课题对象是中国汉族及少数民族信仰体系中的仪式音乐传统，以务实、按部就班的研究态度（微观性个案

研究→宏观性比较研究)[1],全方位的分析研究仪式音乐与其所处生态环境(仪式、信仰体系及其文化环境)的互动关系,从而达到对中国传统仪式音乐的结构规法及其在中国信仰体系中意义和内涵的宏观认知。"中国传统仪式音乐研究计划"立足于本土固有的学术传统和学者对仪式音乐传统的认知基础之上,参考和借鉴(但不迷信套用)国际学术界的有关理论方法,进行微观性个案研究和宏观性比较研究,旨在通过实践经验悟出和构建能较切实地解析中国本土传统仪式音乐的理论方法。[2] 研究计划之所以强调本土学者的参与,正是因为这么一个理念。以下扼要介绍"中国传统仪式音乐研究计划"各阶段的研究项目和成果。

一、"中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究"(1993—1998)

此为"中国传统仪式音乐研究计划"的首项研究课题,重点针对在道教历史发展中重要的、当今仍然保存良好的科仪音乐传统,将其置身于仪式、信仰及文化环境内进行全方位的系统分析研究,为对道教科仪音乐总体性认识和理解打下基础。该项目获得香港研究资助局和蒋经国国际学术交流基金会提供研究经费资助,由曹本冶(香港中文大学音乐系"中国传统仪式音乐研究计划")主持,袁静芳(中央音乐学院)及王忠人(武汉音乐学院"道教音乐研究室 ")协助,组成了一个二十名本土学者的研究小组,对龙虎山、武当山、青城山、北京、上海、佳县、崂山、巨

---

① 西方学术界(特别是以美国为首的北美学术界)偏重理论的重要性,而对非抽象理论化,他们所谓的"描述性书写"(descriptive writing)持轻视的态度,形成有些研究为理论化而理论,以"树"代"林",在个案数据不足的情况下便提出宏观性认知或理论方法的浮华学风。

② "中国传统仪式音乐研究计划"在中国各地区所执行的个案研究,至今已有五十多项,相信能为构建理论方法提供较成熟的条件;这也是此研究计划本阶段正在展开的工作。

鹿、苏州、杭州、温州、无锡及云南等地区的重要仪式音乐传统作了调查和研究。[①] 该项目的研究成果收入《中国传统仪式音乐研究丛书》内,共二十一册,已经由台北新文丰出版公司以中文刊印出版:《道教仪范》(闵智亭,1995)、《龙虎山天师道科仪音乐研究》(曹本冶、刘红,1996)、《中国道教音乐史略》(曹本冶、王忠人等,1996)、《禅林赞集》(蔡俊抄,1998)、《海上白云观施食科仪音乐研究》(曹本冶、朱建明,1997)、《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》(邓光华 1997)、《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》(袁静芳,1998)、《"崂山韵"及胶东全真道器乐研究》(詹仁中,1998)、《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》(刘红,1999)、《新疆维吾尔伊斯兰教传统仪式音乐研究》(周吉,1999)、《"武当韵"——中国武当山道教科仪音乐》(王光德、王忠人等,1999)、《无锡道教科仪音乐研究》(钱铁民、马媛珍,1999)、《佳县白云观道教科仪音乐研究》(袁静芳、李世斌,1999)、《杭州抱扑道院道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图,2000)、《苏州道乐概述》(张凤麟、曹本冶等,2000)、《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图,2000)、《云南瑶族道教科仪音乐》(杨民康、杨晓勋,2000)、《青城山道教科仪音乐研究》(甘绍成,2000)、《北京白云观道教科仪音乐研究》(张鸿懿,2001)、《上海郊区道教科仪音乐研究》(朱建明、谈敬德,2001)、《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》(罗明辉,2001)。

二、"中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究"(1999—)

"中国传统仪式音乐研究计划"继其前阶段对道教仪式音

---

① 该项目除了道教科仪音乐的研究以外,也对福建地区的佛教唱诵音乐、新疆维吾尔族伊斯兰教仪式音乐及贵州土家族傩仪音乐进行了专题研究。

乐研究的经验，于1999年1月拓展了研究领域，展开对全国汉族及少数民族的民间信仰体系中仪式音乐的研究，分块的对仪式音乐传统进行系统化个案研究。该研究项目仍以小组合作的形式，组织本土学者，从民族音乐学跨学科研究的角度，在实地考查的基础上，对一些具地域代表性、保存较完整的仪式音乐传统进行整理、记录汇编（包括其在有关信仰体系内之运用场合以及习惯、曲目、功能、传承和传播方式等方面），并从信仰体系和社会文化角度切入研究及分析仪式音乐与信仰、仪式演释之间的互动关系，从而比较和辨别其地域性及跨地域性元素。

此研究课题的第一个项目是"河北省（冀中）涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会"。由三位研究员组成的研究小组于1999年间收录了该年在河北省涞水及易县地区举行的后土诞辰民间仪式音乐活动，并就祭祀仪式中所运用的音乐曲目、音乐社团（仪式执行者）组织、功能及其属性和行为方式，以及对后土信仰体系内的宗教与社会意义等方面作了剖析。[1] 研究成果见于：曹本冶、薛艺兵的《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》（2000）；薛艺兵的《河北易县、涞水的"后土宝卷"》（2000）；及张振涛的《"吹鼓手"一词的社会学释义——"音乐会"与"吹打班"的比较研究》（2000）和张的博士论文《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社》（2000）[2]。

接续此项目的研究，"中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究"再次获香港研究资助局的拨款资助，在1999年下半年度至2001年期间进行了第一单元的研究工作。该单元由"中国民间仪式音乐研究计划"（中国艺术研究院音乐研究所）协助策划和统筹[3]，在中国西南及西北地域（四川、贵州、云南、西藏、陕西、甘肃、宁夏、青海及新疆）完成了十五项个案研究。

---

① 该研究项目获香港中文大学研究经费赞助，由曹本冶、薛艺兵和张振涛执行。
② 该论文后由山东教育出版社以专著形式出版(2002)。
③ 项目由笔者主持，乔建中（中国艺术研究院音乐研究所）协助执行。

该单元的研究成果，分《西南卷》、《西北卷》二册，在2003年11月由云南人民出版社出版，每卷附谱例、图片及从实地考察摄录数据制成的VCD光盘摘录。

经过近一年的筹备和策划，“中国传统仪式音乐研究计划”第三次获得香港研究资助局的拨款资助，于2003年至2005年之间，进行了“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”第二单元的研究工作，在华东和华南两个地域进行个案研究，研究成果分两卷由上海音乐学院出版社出版，每卷附谱例、图片及从实地考察摄录数据制成的DVD光盘摘录。

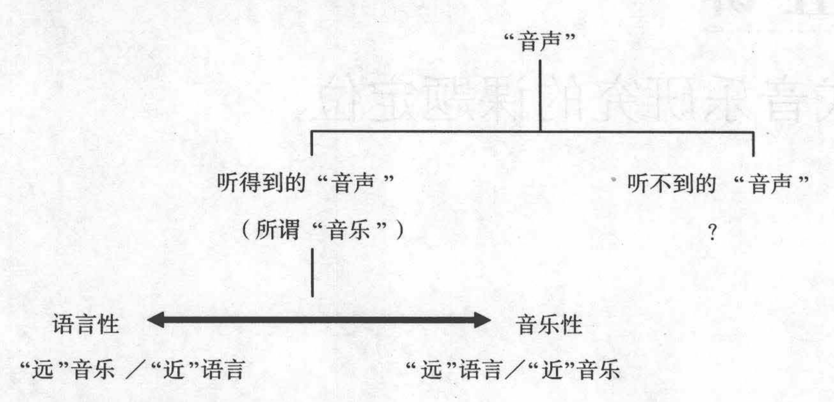
“中国传统仪式音乐研究计划”于2006年1月转置于上海音乐学院之“音乐人类学E—研究院”，改名为“中国仪式音乐研究中心”，继续其对中国信仰体系内仪式音乐传统的研究，在进一步充实仪式音乐传统的个案研究的同时，展开对仪式音乐传统的宏观比较研究，力求达到对中国传统仪式音乐的结构规法及其在中国信仰体系中意义和内涵的宏观认知和理论方法的构建。2007年12月，“中国仪式音乐研究中心”获批为“上海市教委人文社科重点研究培育基地”。

第五讲

仪式音乐研究的课题定位

如前所述，作为信仰体系的外向性行为，仪式的演示自始至终在“音声”境域（soundscape）的覆盖中展现。“音声”，指的是一切仪式行为中听得到或听不到的音声，其中包括一般意义上的“音乐”。由于理论方法上的局限所至，民族音乐学对信仰体系中“音声”的研究范围，暂时只能主要顾及听得到的“器声”和

“人声”两大类“音声”。[①] 器声,包括具有特定仪式含义的“法器”声和与民俗活动共享的乐器声。仪式中由人声所组成的“音声”境域,包括各种程度的近似语言、近似音乐、似念似唱或似唱似念、连唱带哭或连哭带唱的“音声”。[②] 研究者可以用一个以语言性～音乐性为假设性两极[③]的“音声声谱”(sound spectrum)[④]来概括这一系列的“音声”。



中国的信仰体系及其仪式音乐传统十分丰富多样,分布地域也极为广阔,按仪式举行的时间特性,大致可分为两类:

(1) 定期循环再现的“周期性仪式”,如:节日仪式和定期的神诞、庙会、傩仪、公醮等;

(2) 依特发事件(天灾人祸)而临时举行的“指向性仪式”,如:天旱求雨仪式、祛疫除灾仪式等。

按仪式内容的社会特性,则可分为三类:

(1) 个人生命历程中的“人生仪礼”,包括出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼;

---

① “音声”包含“音乐”;但“音乐”不等于“音声”的全部。

② 后文将讨论“远～近”两极变量思维;也见笔者另一文中的有关讨论(2003:1—26)或笔者其他更早一些的著文(1996、1997、2000等)。

③ 笔者在分析苏州弹词的唱腔音乐时开始运用“语言性～音乐性”两极连续线的概念(1988),此后延伸到对仪式中音声的研究。

④ 笔者用“声谱”(sound spectrum)的用意是希望表示,在仪式场境(ritual field)内的各种音声,是一系列连续性、互相关联的整体。

（2）“祭祀仪式”，如：祭神、祭鬼、祭天、祭祖、求雨等；

（3）驱鬼、祛灾、治病、沟通灵界等涉及方术的仪式。

因为学术界以往对此课题的研究累积颇为不足，所以现阶段的研究必须首先做好基础工作——即对各地域不同民族的信仰体系及其仪式音声传统作深入的个案调查，考察、分析和研究其历史渊源、文化环境及风格形态；随之而来的跨地域性相互比较才是行之有效的，以达到对中国信仰体系仪式音声的总体特征、运作规律及其文化内涵达到宏观认识。

显然，民族音乐学对于仪式音声研究，其直接对象是信仰体系中仪式的音声，但学科的研究并不只局限在音声本身，对仪式中音声的关注，除了音声本身的形态、风格结构、运作规则和功能之外，必须同时把音声置于其人文环境中，探求理解音声是如何展现并运用在仪式之中，以及阐释信仰、仪式、仪式中音声三者之间的互动关系。

“中国传统仪式音乐研究计划”在选取合适的个案为研究对象时，首先考虑的是地理区域和文化区域二个层次。因为中国的信仰体系及其仪式传统，在全国的分布地域极为广阔，56个民族的文化极为多元，由此，笔者认为，首先以地理区域来划分各研究阶段所涵盖的地域是实用性的措施。然后，我们再在地理区域内考虑民族文化区；比如，中国的西南地域包括云南、贵州、四川、西藏四省区，而在这四省区地域范围内则有汉族文化区（以四川为主）和少数民族各语支之文化区（以云南、贵州、西藏为主）。再看该地域内的信仰体系，有汉族文化区的佛教、道教、儒教，以及儒释道三教合流的仪式传统，和其他信仰体系之仪式传统；藏族文化区之属藏传佛教和民间信仰融合的仪式传统；以及其他少数民族各语支文化区的道教、小乘佛教、以及其他民间信仰体系（如东巴教、萨满教、巫文化、祖先崇拜、自然崇拜等）。

在以上两个层次的基础上，我们对仪式传统的选题标准

包括:

(1) 该信仰体系及其仪式传统在当地社会及文化历史中的代表性和意义所在;

(2) 该仪式传统现存状态的完整性程度(特别是其音乐传统)及其现今在当地人们生活中的重要性;

(3) 仪式音乐曲目的丰富性程度及其地域性风格的独特性和代表性。[①]

所谓把仪式音声放在其人文生态环境中研究,其中实地考察是首要的,而且是取得一手资料的唯一途径;对此,我们特别注意以下各方面的资料:

(一) 当地信仰体系及其仪式传统的历史。

(二) 仪式传统得以发展有赖师徒相传的途径。了解某一地区或教派的仪式传统,认识仪式执行者的生平事迹、所属派系及传播的方法和途径(如仪式执行者的挑选、训练、认可方式及传承路线),有助理解它的地域性和跨地域性风格属性,以及在时、空传播过程中仪式传统的变迁。

(三) 因为音声是仪式行为的一个有机组成部分,所以虽然我们的焦点是仪式中的音声,但是我们必须对音声的运用场合(即仪式)有一个全面的了解。对此,研究者必须注意仪式的类别,仪式的组织和展现(参与者、预备的过程及进行的程序、仪式演示过程中仪式主持者和仪式参与者的分工),对仪式社会性意义的局内认知(仪式执行者及观众对仪式的看法和认识),局内人所定下的有关仪式的演出习惯,仪式场地的结构(场合、祭坛的结构等)及局内人对此的认知,仪式中使用的音乐性和非音乐性的物件及局内人对此的认知,举行仪式所用的经文或文本依据等相关资料。

---

① 当然,选题也会或多或少地受到客观因素的影响,如地方政府对民间信仰仪式活动所持的态度(肯定、容忍或否定)、研究经费的限制等。

信仰仪式活动扎根在社团群体的日常生活之中，所以“神圣”（信仰体系中的仪式音声）与“俗世”（世俗生活中的民间音乐）之间的互动关系是一个在大文化语境内理解仪式音声内涵的关键。另外，任何一个仪式传统，它的音声风格和曲目是不同时间和空间传承的积累，在其传播和发展的过程当中，与中国音乐文化的其他部分，如民俗音乐（民歌、说唱、戏曲、器乐等）、士大夫音乐、宫廷音乐以及其他信仰体系中的仪式音乐互补互融，成为一个具多层内容的综合性组合。对此综合体，我们需要做分层剖析。所以，对于我们研究的核心焦点，即仪式中所运用的音声，除了要对其形态风格和曲目做惯例性的音乐学分析之外，我们还要特别注意它在仪式中的运用及功能，以及相关结构规法、固定和非固定因素、与当地或其他地域不同信仰体系中仪式音声的关系，以及与世俗生活中民间音乐的关系等等。

第六讲

仪式音声研究的理论架构

本节拟在笔者多年实践经验的基础上，参考海内外学术界在仪式学、音乐学等方面的研究，提出一个研究中国信仰体系中仪式音声理论架构的初步构思，以作抛砖引玉，与同道学者们交流。

信仰体系包括信仰和仪式两部分。信仰属于“思想”观念范畴，其核心部分是宇宙观。宇宙观是一个民族对其所处之生

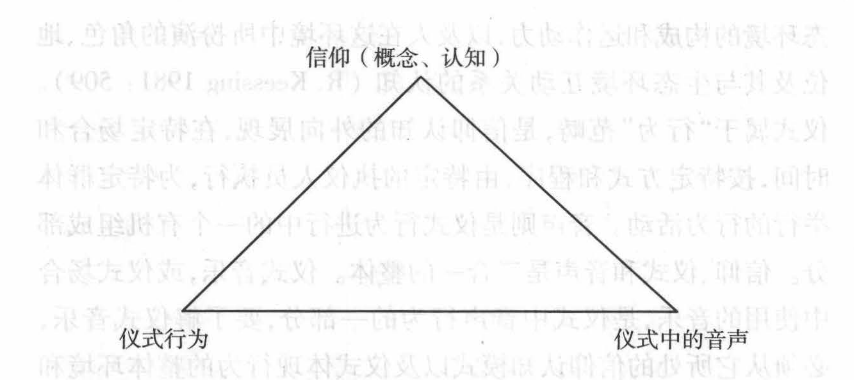
态环境的构成和运作动力，以及人在这环境中所扮演的角色、地位及其与生态环境互动关系的认知（R. Keessing 1981：509）。仪式属于“行为”范畴，是信仰认知的外向展现，在特定场合和时间，按特定方式和程序，由特定的执仪人员执行，为特定群体举行的行为活动。音声则是仪式行为进行中的一个有机组成部分。信仰、仪式和音声是三合一的整体。仪式音乐，或仪式场合中使用的音乐，是仪式中音声行为的一部分，要了解仪式音乐，必须从它所处的信仰认知模式以及仪式体现行为的整体环境和意义中着手。信仰（概念和认知）、仪式行为、仪式中的音声（音乐）三者之间的联系及其互动关系，便是理解仪式音乐在其生态环境中意义和内涵的关键，也应该是研究仪式音声的主导理论结构模式。显然，从仪式音声的生态环境（即仪式及信仰）之中去找寻音声在仪式中存在的意义，这一探求的实质便是“行为～思想”的研究。在此，仪式的音声是仪式行为的过程和产物，信仰则是行为过程和产物的核心动力。[①]

“理论方法”，经常被当作一个词汇运用，不过，理论与方法既有密切的关系，但又有所不同。前者是看待事物对象所取之定位、角度，也可以是对事物对象结构规法的宏观性认知；后者则是在此定位和角度的框架之中实际解析事物对象结构规法的工具或途径，所得的认知，又可进阶成为理论（对事物对象结构规法的宏观性认知）。在方法上，有两个基本层次。[②] 其一，操

---

① 这个“信仰—仪式行为—仪式中的音声”的模式出自笔者的多年研究心得。80 年代笔者对香港道教中元节仪式展开研究之时，意识到仪式中的音乐必须连同仪式行为和信仰作为一个整体来理解。该认知通过笔者自此之后执行的各项仪式音乐研究的实践（以及与参加“中国传统仪式音乐研究计划”的研究员们在思维上的交流），得到进一步具体化（见笔者自 1986 年以来的中英文著作）。需要特别提及的是，“信仰—仪式行为—仪式中的音声”并非 Merriam 的“概念、认知—音乐行为—音乐本体”模式的延伸；两者的基础应该是同源——即“行为～思想”是探究人类音乐文化的实质核心。Merriam 的理论模式和本文针对仪式中音声的研究所提出的理论模式都产生于对此实质的领悟；两者都在“行为～思想”的框架中思考研究对象，不是“创见”，只是“必然”。

② Merriam 曾把方法分为“method”（方法）和“technique”（技巧）。（1964：37—62）而 Ronal L. Grimes 则把方法分为“method”（方法）和“style”（风格）。（1982：24）



作运用性的方法,如记谱、分析、实地考察等工序。其二,较抽象性的理论思维方法,即所谓的“方法学”(methodology)。比如,记谱、分析和实地考察等操作程序背后有关思维概念方面的考虑(包括局外观~局内观之间的定位和平衡)。

前文所提出的“信仰—仪式行为—仪式中的音声”,为研究信仰体系中的仪式音乐设定了一个理论定位和角度。在此框架内,我们用“近~远”、“内~外”、“定~活”这三个基本的两极变量的境域作为方法学方面的思维方法来解析和理解仪式音乐。①

一、“近~远”两极变量思维方法

研究者在仪式中所能听到的音声,主要是发自仪式执行者或参与者的“人声”——在语言性至歌唱性境域内的各种念诵和唱诵;器乐、器具的各种“器声”——仪式中运用的乐器、法器和其他物件所发出的声音。很多信仰体系的局内观,对于仪式中所发出的声音(包括那些研究者一般认为是音乐的音声),并

① 笔者曾在其他文章中用到“近~远”、“内~外”、“定~活”这三个两极变量的思维方法;其中“定~活”两极变量,笔者在较早的著文之中用“固定~非固定”的专词(见笔者自1986年以来的中英著文)。2000年初起,笔者开始在国内多个重点院校的演讲中提出把这三个两极变量作为方法来配合“信仰—仪式行为—仪式中的音声”的理论框架,并有著文正式发表(2002)。之后笔者对该理论系统做了补充(2003)。本文是最近一次的增补。

不认为是音乐，或者至少不称它们为“音乐”。另外，仪式中语言性的诵、咒及呼喊，如果按照一般音乐研究者惯用的概念（局外观），这似乎不是“音乐”，应该不属于研究范围之内；但是，局内人往往不把语言性的和音乐性的这两种声音隔辨，对于局内人来说，它们同样是仪式中的有机组成部分。就此，我们从“仪式中的‘音声环境’”这一角度来看待“仪式音乐”，把仪式中的所有音声都看作是仪式“音声环境”的有机组合，用“近～远”两极变量的思维方法，把仪式的“音声环境”沿着“语言性”和“音乐性”为两极之音声境域内的各种“近音乐”（或“远语言”）和“远音乐”（或“近语言”）的声音，都纳入到研究者所应该注意的范围之内，以此解决这一表面看来似乎是局内、局外观念的矛盾，从而寻求两者之间的平衡。这是“近～远”两极变量思维方式运用的其中一个方面。

语言性 ⟷	音乐性
（“远”音乐）	（“远”语言）
（“近”语言）	（“近”音乐）

在理解仪式音乐曲目的属性上，我们也可以用“近～远”两极变量的思维来解释仪式音乐传统的多层性综合内涵。根据笔者在道教和民间信仰体系仪式音乐的众多个案研究的实践经验，几乎所有仪式音乐传统的曲目都是综合性的时空累积。笔者曾以核心、中间、表面三个层次去理解道教科仪经韵曲目的属性。（曹本冶、刘红，1996：61—67）简要地说，属于核心层次的经韵，主要运用于内向性仪式场合（如修炼属性的早、晚课诵）和供养对象（神、仙），核心层次的曲目在音乐风格和素材运用上都较“远”当地“俗”乐（民间音乐）。属表面层次的经韵，大多用于外向性的仪式场合（如超度科仪）和对象（先人、鬼），在音乐风格和素材运用上都较“近”当地“俗”乐（民间音乐）。而中间层次的经韵，在音乐风格和音乐素材上则体现出道、俗兼有的属

性。① 以下以平阳东岳观的中元节《中元普度道场》中所用的仪式音乐为实例,以示说明。②

平阳东岳观属道教全真派道观,其举行科仪时用的仪式音乐包括两大韵腔体系:"十方板"和"子孙板"。"十方板",也即是"十方韵"或"全真正韵",是全国全真派道观的通用经韵音乐,观内道人视之为东岳观道乐韵腔体系的主体。"全真正韵"最早产生于何时,目前因为资料不全尚无法确证。③ 现见最早的"全真正韵"谱,是清光绪年间(1906)四川成都二仙庵贺龙骧、彭瀚然等人雕板印刷的《重刊道藏辑要全真正韵》版本,共记有56首韵曲,使用"当、请"记谱法以注示法器的铛和磬在诵唱经文时的击位。④ 因为"当、请"谱只记韵曲曲词和法器的击位,不记旋律,故而口传心授一直是"十方韵"实际唱诵的传播方法。1991年出版的《全真正韵谱辑》收录了《重刊道藏辑要全真正韵》中的53首韵曲,由闵智亭道长传唱、武汉音乐学院"道教音乐研究室"研究人员记成简谱出版。

东岳观的"十方板"传自黄岩山大有宫。大有宫在唐代已是道教胜地,元代开始成为全真派的道场。清初,全真龙门派第十三代太律师杨来基任大有宫主持,大有宫便成为龙门派的圣地。清末,第十九代宗师林圆丹、薛圆顺从大有宫来平阳传道,

---

① 这是以"近~远"、"内~外"两极变量思维方法为定位,对道教科仪音乐曲目所做分析的结果。在分析过程中笔者充分地考虑和运用局内人的观念。笔者于1992至1994年间对龙虎山道教科仪音乐的研究中体会到核心、中间、表面层次的概念(成果于1996年发表),并曾就此概念征求过道教界的几位资深道长,其中包括闵智亭道长和陈莲笙道长,他们均对此概念表示认同,认为确切地反映了道教音乐之综合性。之后,核心、中间、表面层次的概念运用在笔者对其他仪式音乐传统的研究之中。

② 此为"中国传统音乐研究计划"的研究课题之"中国大陆、香港和台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性和跨地域性比较研究"(1994—1998年)中的一个子项目,由笔者及徐宏图合作执行,于1996—1997年间对位于温州平阳的东岳观展开实地考察工作。

③ 据"全真正韵"传谱者之一的闵智亭道长所说,北京白云观在清道光之前已用此韵腔体系,就其当时已广泛运用于全国全真道观这一事实,闵道长推测该韵腔体系的历史当早过此时。(1991:1—3)

④ 铛、磬的基本节奏单元是两铛一磬,俗称"老三板"。

为该地区全真龙门派建立了基础，"十方板"可能就在此时开始在平阳流传。大有宫原传的"十方板"，在本世纪中曾一度失传，其后所重新恢复的韵腔，是先从温州平阳带到北京白云观，再由白云观回传的"十方韵"。[1]（曹本冶、徐宏图 2000）

"子孙板"，又称"子孙韵"，即是"地方韵"，是在本世纪五六十年代，东岳观出现全真、正一道士同坛合做道场，观内融入当地正一道的一些韵腔后形成的韵腔体系。[2] 中国各地正一道的科仪音乐，都具有较明显的地域性风格，与当地的各种非宗教音乐有着密切的共性关系。平阳地区正一道的科仪音乐也是如此，其地域性风格见于大部分韵曲在音乐素材的运用上与流行在江浙地区的戏曲剧种（特别是瓯剧、和剧、京剧等）和民歌小调相近，而且也有戏曲中角色之间对唱的表演。"子孙板"经韵中调式的运用，偏重五声徵调式，这现象也见于江浙地域的民歌小调之中。韵曲唱诵时，器乐的吹、拉、弹旋律乐器紧密配合唱腔，不单纯为唱段之间提供"过门"式的空隙填补，而且是主旋律的一部分和延展，这与当地戏曲的风格有共同之处。

《中元普度道场》的目的是达到人神交汇，以致代天宣化、普度亡魂。整个仪式有登擅、接魂、宣意、宣圣、普召牒、黄录偈、五供养、叹文、破狱、五召请、解伤符、变斛食、施食、三皈依、九戒、升天、送孤、送圣等 31 项仪式程序。科仪内容中，有直接与自我修持宗教活动相关的仪式环节，以局内观立足，是"道"信仰体系的核心内涵，如《早课》、《诸真朝》及《晚课》等，其主要目的是澄清自身、保养元和、合助道力。这些仪式环节中所用的韵曲，其内容主要是赞道赞神及表示对道的皈依，可以看作"核心

---

① 1983 年北京白云观恢复活动时，观内道士所剩无几，为重建观内的科仪，先后从外地请来马诚起、李诚松、黄信阳、闵智亭等道长指导道场科仪。马诚起和李诚松来自平阳东岳观；黄信阳来自浙江，是天台山东华观及桐柏宫龙门派第二十五代弟子，并曾是东岳观举办的十方韵训练班中的学生。

② 东岳观道人所指的子孙板，也包括了观内六十年代之后引进的一些民众所熟悉的戏曲和民歌小调。

层次”的曲目，所运用的韵腔以“十方板”为主。“核心层次”的“十方板”，是跨地域性韵腔，无论在音乐素材的运用或风格特点上，都甚少与地域性音乐风格有明显共通之处，一般都声调平稳、速度中庸，主要用法器伴唱，演释平淡而少动作。《中元普度道场》中如《开五方》、《五师供》、《施食》（焰口）等，表演性强，为一般信徒较为喜爱观看的科仪环节，所用的韵曲既有“十方板”也有“子孙板”，但以后者为多；韵曲内容，既有较为内向、具修炼性的赞道赞神，也有较具外向性、以孤鬼亡魂为宣化对象的说教。这部分科仪音乐，可以看作为“中间或表面层次”的曲目，视乎于其“神圣”与“世俗”因素的比重。以《焰口》科仪为例，它既含有较为核心层次的科仪内容，也有较具外向性的科仪环节；前者倾向于使用“十方板”，后者则多用“子孙板”。前文已提及，“子孙板”主要来自当地正一道的科仪音乐，韵曲用丝竹乐器伴奏。虽然这部分音乐已融入全真派的东岳观韵腔体系之中，但就观内对此两种韵腔在称谓上的区分便可得知局内对两者有着明确的区分。一般来说，“子孙板”多用于《焰口》之宣化和普度孤鬼亡魂的科仪环节。东岳观为全真道观，以全真道这一局内观的定位来看，如果“十方板”较“近”于全真道的核心，其曲目的内容偏重“神圣”；而“子孙板”较“远”于全真道核心，其曲目的内容则是“神圣”与“世俗”共存，由此，可视其为“中间层次”。但是，“子孙板”中还有一部分韵曲，以通俗易懂的用词，为“孤鬼亡魂”说教[①]，内容较接近生活，诉说人生无常之理，其音乐与“俗”音乐文化中的民歌、说唱、戏曲、器乐等，在音乐素材上的运用上有着明显的共性，可视作为韵腔体系的“表面层次”曲目。从东岳观韵腔体系可以看出，道教科仪音乐自“核心层次”→“中间层次”→“表面层次”向外扩散，从中心的

---

① 由于这些韵曲用词通俗易懂，音乐旋律如民歌戏曲等动听，为参与仪式的旁观者所喜爱。

"高浓度""道"逐步溶散至表面的"低浓度""道",最后在"表面层次""道~俗"融通,"神圣"和"世俗"结为一体,道教信仰体系的核心以"普化"的形式深深地扎根在人们的现实生活当中。

二、"内~外"两极变量思维方法

"内~外"指的是"局内~局外"的问题。如前文所述,这与其说是民族音乐学和人类学的一个关键性问题,不如说是人与人相处关系的一个普遍性的根本问题。学界对于"局内~局外"的讨论已多不胜举,本文无意重复。本文只就其在仪式音声研究中的特殊考虑作一探讨。仪式音声中的近音乐部分,不同于一般概念中的音乐,它是信仰体系的外展部分。对局内人来说,仪式的举行和意义是因为它具有"有效性"的结果。音声作为仪式中的重要有机因素,它必然也是"有效性"的,或至少是具特定意义的。[①] 对音声在仪式和信仰体系中角色和意义内涵的认识必须先从"局内"的角度着手,之后继续以分析比较的方法在"内"、"外"观之间取得平衡。以道教科仪音乐为例,前文已提及道人们认为在做法事时的一连串唱、吟诵、禹步、奏乐等行为是将理念中的"道"(即"无")蜕化为"有"的一个外展过程,它本身对局内人的意义在其宗教性。站在局内人的角度,这一外展过程随着道场环境、科仪属性和对象的不同,相应地会影响并形成道人对科仪程序和内容不同层次的理念和变化。本文在讨论"近~远"思维方法时,已提及将道教科仪音乐就它们与道教信仰关系的亲疏程度分为"核心层次"、"中间层次"、"表面层次"加以阐述。道人们作为自我修炼为主旨的内向性早晚功课,内容涉及道教教义的核心(道人局内观),其科仪音乐所显示的"独特性"较

① 比如,吕锤宽认为,促进仪式产生协和的效果,道士的存思冥想与内力的结合是主要因素,而具有催化、提升作用的媒介是音乐。(1990:21—33)据笔者实地考察得知,道教的唱诵分"神诵"(即无声的默诵)和"形诵"(有声的唱诵)两种;道人们认为神诵的修炼层次和有效性要高过形诵。

强,音乐风格较少与民俗音乐有共通之处(研究者局外观),其仪式属性和其运用的音乐可以看作属核心层次(局内～局外平衡观)。而道教仪式中超度亡灵的科仪音乐,则是外向性的仪式,内容部分涉及道教教义的核心,但更多的是从人生无常来开解冤鬼的心结,从而得到解脱(道人局内观)。这类科仪所用的音乐,在曲目和风格上与地方上的民俗音乐(如民歌、戏曲、说唱、器乐等)有着明显的共通之处(研究者局外观),其仪式属性和音乐,按其与道教信仰核心之“近”和“远”可以看作属中间和表面层次(局内～局外平衡观)。显然,这种理解是在找寻“局内～局外”平衡的基础上配辅之“近～远”思维方法的结果。

三、“定～活”两极变量思维方法

文化传统的演变,实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相辅相成关系之运作过程。[①]“定～活”两极变量指的是固定和非固定的因素,为研究仪式音乐的基础思维方法之一,现仍以道教音乐为例加以说明。作为宣扬道法(炼己度人)的仪式主持者,道人本着相对性固定的信仰内涵去执行科仪,虽然其起点和终点(属道教超文化层次的宇宙观:“阴阳五行”及其相辅相成的宇宙解释系统和“天人合一”的宇宙运作观念)是固定的,但在其实践中所取的途径、方法,则以各道派传统的不同着重点,不同地理文化环境,不同仪式场合和对象、目的等因素有着灵活性的选择和组合。

道教科仪的基本结构依明代制成的规范,沿演至今,具有相对的固定性,其中各环节以若干个固定科仪程序为结构单元串连而成。[②] 在细节内容方面,不同道派因地理文化环境、民风习

---

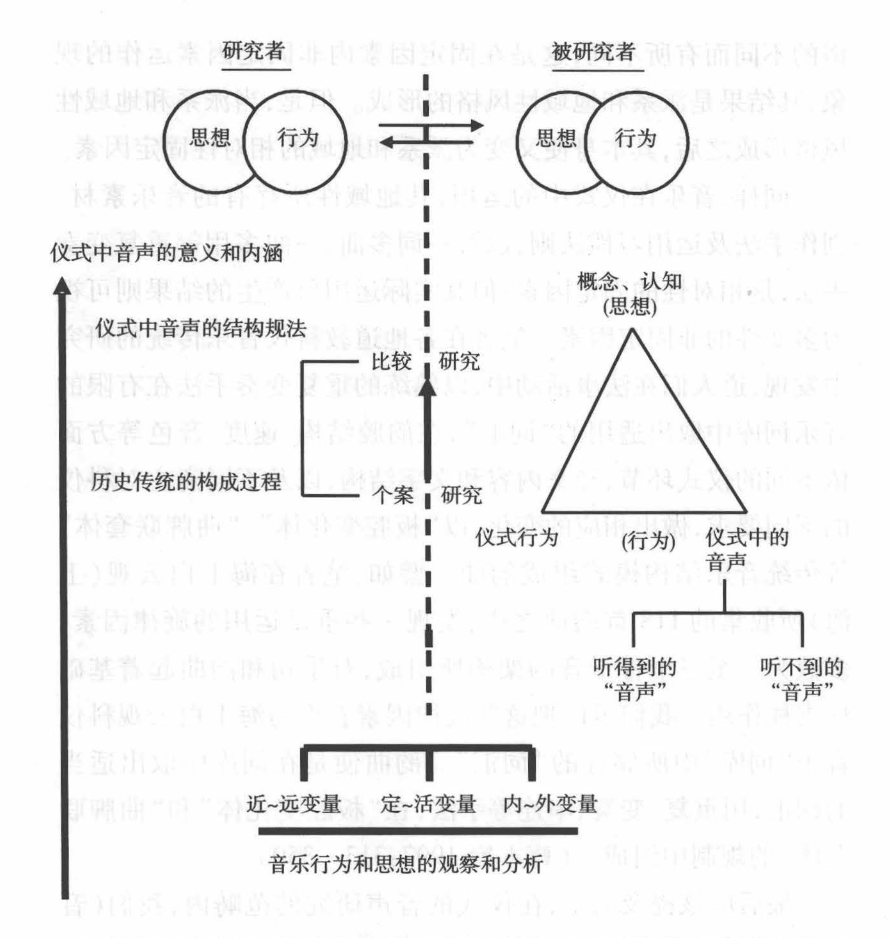
① 其他有关科仪音乐的固定与非固定因素的探讨,参见曹本冶(1990:148—158;1995:383—388)。

② 其主要包含三个环节:界定以及使仪式场合有效的预备性科仪环节;请神和向神表达仪式内容、目的以及求神赐给所求的环节;以及谢神送神的致谢环节。

俗的不同而有所不同,这是在固定因素内非固定因素运作的现象,其结果是派系和地域性风格的形成。但是,当派系和地域性风格形成之后,其本身便又变为派系和地域的相对性固定因素。

同样,音乐在仪式中的运用,其地域性所存有的音乐素材、创作手法及运用习惯法则,以及一词多曲、一曲多用等重复变奏手法,是相对性的固定因素;但其实际运用所产生的结果则可视为多变性的非固定因素。笔者在各地道教科仪音乐传统的研究中发现,道人们在法事活动中,以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用的"词汇",在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节,经文内容和文字结构,以及不同斋主对科仪的不同要求,做出相应的变化,以"板腔变化体"、"曲牌联套体"等传统音乐结构模式组成韵曲。譬如,笔者在海上白云观(上海)所收集的118首韵曲之中,发现一些重复运用的旋律因素,多数为二至三个骨干音的架构所组成,对乐句和韵曲起着基础性支柱作用。我们可以把这些旋律因素看作为海上白云观科仪音乐"词库"中所储存的"词汇"。韵曲便是在词库中取出适当的词汇,用重复、变奏、串连等手法,在"板腔变化体"和"曲牌联套体"的规制中组成。(曹本冶 1997:313—350)

最后应该提及的是,在仪式的音声研究的范畴内,我们(音乐学学者)目前仍然知之不多,尚需各方面联手合作,展开研究。中国文化历史的发展已清楚地显示,无论是视觉艺术、建筑、文学、音乐或舞蹈,都曾以信仰作为其文化活力的基本源泉。旅游经济的冲击和文化环境保护意识的无知,使得很多仪式传统正在转型或濒临消失,故这方面的研究更显得急切和重要。把音声放在其信仰、仪式环境(及其文化)中研究可以让我们更为彻底的了解信仰、仪式和音声之间的互动关系以及它们在生态文化中的含意。仪式的展现,音声固然是其有机的一部分,但同时,身体动作(包括所谓的"舞蹈"动作)也是伴随着音声成为仪式行为之重要因素。就此,我们的研究范畴还需要扩充。



理论和方法是根据研究对象的特殊性,通过研究实践,在经验不断积累和修正的过程中逐步形成和完善的。以上提出的一些想法,主要是笔者在研究仪式音乐的实践经验之中的一些体会,仍有待进一步的验正和增补。

参考资料

中文参考资料

1. 曹本冶:《香港道教仪式音乐曲式结构的变体技巧》,载《广州音乐学院学报》,1986 年第 2—3 期,第 7—16 页。
2. 曹本冶:《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素》,载《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社,1990,第 148—158 页。

3. 曹本冶:《香港全真道科仪音乐的组成基素》,载《1991年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社,1991,第93—103页。
4. 曹本冶:《香港道教全真派声乐音乐在仪式运用中的固定及非固定现象》,载《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社,1991,第148—158页。
5. 曹本冶:《道教仪式音乐的组成因素》,*Occasional Papers*,香港中文大学崇基学院"宗教与中国社会研究中心",1999。
6. 曹本冶:《海上白云观施食料仪音乐基组特征所展现的道教科仪音乐内涵》,载《旋律研究论集》,北京文化艺术出版社,2000,第126—146页。
7. 曹本冶:《道教科仪音乐的内涵:以海上白云观施食科仪音乐的组成因素为例之研究》,载《"音乐的传统与未来"国际会议论文集 International Conference on Traditional Music》,台北:民族音乐研究会,2001,第45—72页。
8. 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位与研究方法》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002,第275—289页。(也见《仪式音乐研究的理论定位与研究方法》,载《宗教音乐》,台北:财团法人佛光山文教基金会,2002,第23—36页。)
9. 曹本冶:《导论:仪式音乐的研究:理论概念与方法》,载《中国传统民间仪式音乐研究》,云南人民出版社,2003,第1—26页。
10. 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台北:新文丰出版公司,1996。
11. 曹本冶、刘红:《道乐论:道教仪式的信仰、行为、音声三元理论结构研究》,宗教文化出版社,2004。
12. 曹本冶、徐宏图:《杭州抱扑道院道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2000。
13. 曹本冶、徐宏图:《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》,台

北：台湾新文丰出版公司，2000。
14. 曹本冶、薛艺兵：《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》，载《中国音乐学》，2000 年第 1 期，第 79—98 页。
15. 曹本冶、薛艺兵：《人神共舞—青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》，载《中国传统民间仪式音乐研究：西北卷》，云南人民出版社，2003，第 231—336 页。
16. 曹本冶、杨民康：《西双版纳傣族泼水节仪式音乐》，载《中国传统民间仪式音乐研究：西南卷》，云南人民出版社，2003，第 347—396 页。
17. 曹本冶、周凯模：《大理白族端午节祭本主仪式音乐叙事》，载《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社，2003，第 397—502 页。
18. 曹本冶、朱建明：《海上白云观施食科仪音乐研究》，台北：台湾新文丰出版公司，1997。
19. 曹本冶编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社，1992。
20. 曹本冶编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，云南人民出版社，2003。（附光盘）
21. 曹本冶编：《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社，2003。（附光盘）
22. 曹本冶、罗炳良编：《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，Hong Kong：Society of Ethnomusicological Research in Hong Kong，1989。
23. 吕锤宽：《台湾道教音乐源流略稿》，载《艺术学》，1989 年第 3 期。
24. 吕锤宽：《台湾天师派道教仪式音乐》，载《中国音乐学》，1990 年第 3 期，第 21—33 页。
25. 吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，台北：台湾学艺出版社，1994。
26. 薛艺兵：《从冀中"音乐会"的佛道教门派看民间宗教的特

参考资料

点》,载《音乐研究》,1994 年第 1 期。

27. 薛艺兵:《河北易县、涞水的"后土宝卷》,载《音乐艺术》,2000 年第 2 期,第 31—37 页。

28. 张鸿懿:《北京白云观道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2001。

29. 张振涛:《"吹鼓手"一词的社会学释义——"音乐会"与"吹打班"的比较研究》,载《星海音乐学院学报》,2000 年第 2 期,第 1—6 页。

30. 张振涛:《冀中农村葬俗仪式中的鼓吹乐社——音乐会》,香港中文大学音乐系哲学(民族音乐学)博士论文,2001。

31. 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东教育出版社,2002。

32. 朱建明、谈敬德:《上海郊区道科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2001。

英文参考资料

1. Bell, Catherine. 1989. "Religion and Chinese Culture: Toward an Assessment of Popular Religion." *History of Religions* 29: 33—57.

2. Bloch, Maurice. 1989. *Ritual, History, and Power: Selected Papers in Anthropology.* London: Athlone Press.

3. Bowie, Fiona. 2000. *The Anthropology of Religion: An Introduction.* Oxford, England: Blackwell.

4. Durkheim, Emile. 1915. "Definition of Religious Phenomena and of Religion," in *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology.* Translated by Joseph Ward Swain. London" Allen & Unwin.

5. Durkheim, Emile. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life.* Translated with an Introduction by Karen E. Fields. New

York: The Free Press.

6. Durkheim, Emile. 1996. "Ritual, Magic, and the Sacred," in *Readings in Ritual Studies*, pp. 188—193. Edited by Ronald L. Grimes. New York: Prentice-Hall.
7. Geertz, Clifford. 1973. *Interpretation of Cultures: Selected Studies*. New York : Basic Books.
8. Geertz, Clifford. 1966. "Religion as a Cultural System," in *Anthropological Approaches To the Study of Religion*, vol. 3. Michael Banton, ed. London: Tavistock Association of Social Anthropologists Monographs.
9. Gennep, Arnold van. 1961. *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Introd. by Solon T. Kimball. Chicago: University of Chicago Press.
10. Grimes, Ronald L. 1982. *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D. C. : University Press of America. Revised edition in 1995. Columbia, S. C. : University of South Carolina Press.
11. Grimes, Ronald L. 1996. *Readings in Ritual Studies*. New York: Prentice-Hall.
12. Hicks, David. 1999. *Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion*. Boston, Mass: McGraw-Hill Higher Education.
13. Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-musicality." *Ethnomusicology* 10: 310—317.
14. Kartomi, Margaret Joy. 1990. "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analyzing Musical Rhythm," in *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS 1990 Osaka*, 529—538. Edited by Tokumaro Yosihiko. Tokyo: Mita Press.
15. Keessing, Roger M. 1981. *Cultural Anthropology*. New York: Holt Rinehart and Winston.

参考资料

16. Lehmann, Authur and Myers, James. Editors. 1993. *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural.* Mountain View, Calif.: Mayfield Pub. Co.
17. Levi-Strauss. 1970—1981. *Mythologiques.* Translated from the French by John and Doreen Weightman. 1990. Chicago: University of Chicago Press.
18. Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.
19. Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
20. Radcliffe-Brown. 1922. *The Andaman Islanders.* Republished in 1964. New York: Free Press.
21. Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology," *Ethnomusicology* 31: 469—488.
22. Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography," *Ethnomusicology* 47: 151—179.
23. Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession.* Translation from French by Brunhide Biebuyck in collaboration with the author. Chicago: University of Chicago Press.
24. Schechner, Richard. 1995. *The Future of Ritual: Writing on Culture and Performance.* New York: Routledge.
25. Seeger, Charles. 1958. "Prescriptive and Descriptive Music Writing," *Musical Quarterly*, XLIV 2: 184—195.
26. Slobin, Mark. 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach," *Ethnomusicology* 36: 1—88.
27. Tsao Penyeh(曹本冶). 1988. *Su-chou T'an-Tz'u: A Study of*

the Structural Elements of the Chinese Southern Singing-Narrative. Hong Kong: The Chinese University Press.

28. Tsao Penyeh(曹本冶). 1989. *Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple.* Hong Kong: Hai Feng Publishing Co., Ltd.
29. Tsao Penyeh(曹本冶). 1989. "Structural Elements of the Music of Chinese Story-telling," *Asian Music* XX-2 (Spring/Summer): 129—151.
30. Tsao Penyeh(曹本冶). 1991. "Music in Ritual: Yu-lan Pen-hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in Taoist Temples of Hong Kong," *The 31st ICTM World Conference in Hong Kong: Abstracts*, 22—24. Hong Kong: Local Arrangements Committee of the 31st ICTM World Conference in Hong Kong.
31. Tsao Penyeh(曹本冶). 2001. "Soundscape of Daoist Rituals: 'Musical' Values from the Insider's Perspective," *Tongyang Umak* 22: 63—88. Also published in *The Changing Values of Music: In Search of New Creativity.* pp. 63—88. The Korean National Commission for UNESCO.
32. Tsao Penyeh(曹本冶). 2001. "Fixity and Variability in Daoist Ritual Music,"《音乐文化》(Musical culture), 北京人民音乐出版社, 第201—228页。
33. Turner, Victor. 1982. *Celebration, Studies in Festivity and Ritual.* Editor. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
34. Turner, Victor. 1995. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* New York: Aldine de Grugter.
35. Tylor, Edward Burnett. 1930. *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization.* London: Watts.
36. Tylor, Edward Burnett. 1958. *Religion in Primitive Culture.* New York: Harper& Row.

[附录一]

中国传统仪式音乐研究:实地考察备忘

1. 地点背景与民俗信仰

1.1. 地域地理、语系及文化开发史

1.2. 地域社会结构

1.3. 地域信仰、习俗及祭仪

注:也需收集有关之文字数据(如地方志、碑文、诗文等)及口碑材料。

2. 民俗信仰团体/会社之社会背景(历史和现在)

2.1. 属性(如道、佛或其他)及派系

2.2. 历史沿革

2.3. 组织和成员

2.4. 运作和维持

2.5. 传承途径

2.6. 活动地点、场合及其社会文化含意

2.7. 与其他信仰团体/会社的关系

2.8. 与"俗"社会文化的关系

注:也需收集有关之文字数据(如地方志、碑文、诗文等)及口碑材料。

3. 仪式背景资料

3.1. 名称 演出沿革及保存状况

3.2. 与其他信仰体系同类仪式的关系

3.3. 祭典组织

1. 预备程序及参与者

2. 参与者所扮演的不同角色和互相关系

3. 经费及来源

3.4. 与社会的关系

1. 社会的控制

2. 旁观者的背景和对仪式的看法

4. 仪式主持者/音乐演奏者

4.1. 仪式主持者/音乐演奏者(派系或个人)的沿革

1. 姓名、照片、地址、籍贯、出生年月地点、文化程度

2. 就业史和专业资格

3. 性质(出家、火居、专业、业余等)

4.2. 仪式主持者/音乐演奏者的传承(传承关系、传承地点、传承方式、需时)

4.3. 所藏经文或仪式文本、神像、曲谱、乐器及其他有关仪式的资料和物件(影印或摄照)

4.4. 仪式主持者/音乐演奏者与本地区其他社团及社团成员及非宗教音乐演奏者的关系

注:也需收集有关之文字数据(如地方志、碑文、诗文、教派字辈谱等;口碑材料)。

5. 仪式程序结构

5.1. 仪式场地、内外坛结构图(标明方位)

5.2. 仪式前准备工作

5.3. 法器、乐器(照片、文字记录)

5.4. 仪式主持者的分工

5.5. 仪式程序结构(录像、录音、照片、文字记录)

5.6. 有关仪式与信仰的录像、录音、文字和访问数据

注:录像、录音需实况收录整个仪式的完全过程;用简谱及五线谱记谱(声乐和器乐伴奏、器乐合奏和独奏);注意音声的使用(专用或通用)的场合、时间、演唱形式、使用禁忌等;歌词需完整记录并查出来自什么经文或仪式文本;并请不要忽视局内对无声之音声的概念。访问数据应录音及做文字记录。

6. 参考书目及被访者名单和资料

［附录二］

仪式音声的研究:研究分析备忘

1. 人声部分
    1.1. 音声类别
    1.2. 曲目分类
    1.3. 曲目考源
    1.4. 音声在仪式程序中的使用
    1.5. 音乐曲式结构分析
    1.6. 旋律材料及旋法(注意常用性旋律型和主腔、类别以及其在音乐中的组合特点和功能)
    1.7. 曲词结构
    1.8. 演出习惯
2. 器声部分
    2.1. 器声类别
    2.2. 曲目分类
    2.3. 曲目考源
    2.4. 乐器组合
    2.5. 器乐曲式结构分析
    2.6. 器乐的组合特点及在仪式程序中的使用和功能
    2.7. 演出习惯
3. 其他物声
    3.1. 物声类别
    3.2. 物声的组合特点及在仪式程序中的使用和功能
    3.3. 物声的使用习惯
4. 人声、器声、其他物声与仪式之间的相互关系

5. 音声与其他文化因素的关系

5.1. 与该地区其他仪式音声的关系

5.2. 与其他民间音乐的关系(民歌、戏曲、说唱、器乐等)

5.3. 与地理、语言、社会、民俗、传承等文化背景因素的关系

6. 仪式音声传统(口传或文字形式)的传播方式和途径、拥有和保存

7. 音声的地域性及跨地域性现象

8. 音声、仪式、信仰体系三者之间的互动关系

2 第二章

云南大理白族“端午节祭本主仪式”

第二章

云南大理白族"端午节祭本主仪式"

本章的基础为《中国传统仪式音乐研究计划》的1999至2001年研究项目《中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究》之西南地域子课题《白族端午节祭本主仪式音乐》，由笔者、周凯模、研究助理等人组成研究小组执行。另外，中山大学邓启耀教授也客串参与了本课题的部分实地考察工作，在此致谢。文章部分摘录自该子课题所出版了的研究成果《大理"白族端午节祭本主仪式"音乐叙事》。（曹本冶、周凯模 2003：397—502）

白族的本主崇拜，融合了民间信仰和儒、释、道及民俗节祭等多种文化因素，是一个综合性的信仰体系。本文意图就白族节祭本主仪式中的音声切入，探讨本主信仰体系乞信仰、仪式行为、仪式音声。

1999 至 2001 年间，笔者赴白族主要聚居地——大理，对白族“祭本主仪式”进行了实地考察。本文的讨论基础建立于 2000 年 6 月至 7 月期间大理马久邑村端午节祭本主仪式的实地考察。

第一讲

地域人文生态环境及信仰体系的历史沿革

据 1996 年统计，大理州全州人口 318.54 万人，其中白族有 105.84 万人。（薛琳 2000:9）

一、族源王朝

1. 白族族源

白族世居于大理洱海边、苍山下。白族先民是古代僰人融

合了部分楚人、蜀人和后来的汉人而形成的异源同流的民族。最早的和最主要的一支白族先民在先秦时期称为"僰人"。古代僰人居住于青衣江两岸,一直沿岷江深入至今云南内地坝区。"僰"亦作"白"。白族自称"白子",1956 年定为白族。(马曜 1995:84)白族语言属汉藏语系藏缅语族白(彝)语支;白族曾在宋元时期一度有自用文字,但长期通用汉语文字。

2. 地方王朝

南诏国(公元748—937 年)。从唐贞观末到睿宗景元年(公元710 年)的六十多年间,分布于平坝地区的"洱河蛮"、"松外蛮"、"姚州蛮"等部族,遭唐王朝多次打击势力渐衰,而居住于山区的"六诏"部族中的南诏乘势而起,于开元二十二年(公元 734 年)统一了洱海地区,继而统一了滇池地区。(马曜 1995:93)唐王朝封其首领皮罗阁为"云南王",至此南诏崛起,为中国西南史上第一个多民族的地方王朝。(白族简史编写组 1988:85—101)南昭重臣段宗榜,被后人奉为大理"中央本主"。南诏期间,唐朝的儒、释(大乘华严宗及密宗)、道文化已有传入南诏地。

大理国(公元 938—1254 年)。公元 9 世纪末到 10 世纪初,通海节度使段思平于后晋天福二年(公元937 年)推翻前朝建立大理国。(白族编写组 1988:104—113)段思平为段宗榜后裔,不但在大理国承继了南诏佛、道、儒传统,并大兴本主崇拜,尊先祖段宗榜为"中央本主"、"建国皇帝"。王室之信仰,引导当时百姓家家设佛堂经坛,这对"儒、释、道、本"文化在白族信仰认知层面的融合,产生了不可低估的历史作用。

二、信仰背景

1. 巫、本融合

巫仪在南诏以前就是白族先民重要的信仰活动,而主持巫术的巫师则在社会中具显要地位。本主崇拜产生后,巫仪融入本主信仰体系,巫师转化为本主神的弟子和祭师,在仪式中他

(她)们一方面代替本主神向群众传达神旨(称“吩附”)；另一方面又替群众回答本主神的话(称“回复”)。[①]

2. 道、本融合

本主神系有天神、祖宗、英雄、图腾、日月山川等，其重要神灵都有封号，与道教类似，可能在一定程度上受道教传统之影响。另外，道教的方术：如符箓、占卜、禁咒、斋醮科仪，对本主信仰的影响也不小，其斋醮仪式的形式，许多渗入和保留在今天的本主仪式之中。有学者指出，一些与本主信仰活动有关的民间信仰组织，如圣谕坛、洞经会、青莲教等，是道教流入云南，融合了地方文化而形成的具有地方特色、兼融“儒、释、道”三教的结果。(李东红 2000)这些正是中原道教地方化的显示，也是本主信仰“多教合一”模式的渊源。

3. 佛、本融合

云南的佛教有几大宗派，与白族本主信仰体系渊源颇深的是密教。密教约8世纪前后经缅甸陆续传入云南。大理民众称密教僧侣为“阿咤力”，现今研究白族文化的学者以此名通称大理的密教。唐、宋时期，云南阿咤力教的主要特点是阐瑜伽法，以设坛、供养、诵咒、法术(攘除灾害)为主，其仪轨法术与白族巫教异曲同工，因此备受白族先民的欢迎。南诏、大理国时，皇室重视阿咤力教，不但授以“五密栋梁大神通”、“法通显密镇魔大阿左(阿咤力)”等封号，而且不少官员从僧人中选取，上层社会人士纷纷皈依此教。宋后佛、儒相融，阿咤力僧人除修佛经，也读儒书，民间有称阿咤力僧为“儒释僧”的。[②] 明、清、民国时期曾给官方视为邪教而禁传。20世纪中期，阿咤力教在城市中逐渐消失，但在农村仍有信众。阿咤力僧除替人驱邪攘灾、超度亡灵外，还负责指导老年妇女的念佛会，并兼任民间信仰组织

---

① 白族民间巫术活动的资料参见《白族社会历史调查》(一)、(二)、(三)。(1983、1987、1991)

② 《云南通志》：“凡官属大都用佛徒以佐治理。而佛徒亦多读儒书，故称儒释僧”。

"莲池会"等会的坛主,在本主祭祀活动中主持佛事活动。

三、本主崇拜

1. 崇拜理念

本主信仰体系认知模式的基本组合包括:氏族祖先崇拜、自然崇拜、英雄崇拜、帝王崇拜、神佛崇拜[①]。简要来说,祖先崇拜是白族对氏族源系认知的反映。自然崇拜显示了白族先民对其生态环境的解释和祈望,以及人与大自然互动关系的认知。英雄崇拜反映了民众对历史上曾保护过他们的英雄人物的追忆,给以"人神转换"而使其永恒存在。帝王崇拜也是"人神转换",所显示的不但是"凡俗"权力向"神圣"权威的蜕变,而且是白族对"凡俗"与"神圣"为他们宇宙世界一个整体的认知。将其归纳,即人格化和神圣化了的自然力量与神圣化了的人(祖先、英雄、君王及其所附有的凡俗权力),把"凡俗"与"神圣"合二为一,为本主信仰体系认知模式之基础。该基础在时空过程之中,得外来信仰理念的渗入和本土化后的融入,建构出本主信仰体系的多元综合属性。

2. 本主神系

本主的封号,可能在一定程度上受道教神祇系统的影响。[②] 本主封号按地域分不同系列,以本次考察的洱海地区神系结构为例:



图示一　洱海地区本主信仰体系之神系结构

① 指历史上源自本民族以外信仰体系中的神祇。
② 《云南诏蒙异牟寻与中国誓文》("唐"樊绰著、赵吕甫校释《云南志校释》,1985:329—330)。

这个神系有明显的等级区别:"中央本主"是南诏清平官段宗榜;"九堂神"是"中央本主"之下最大的上层神祇,主要是古代白族巫教的神祇;"十八堂神",还没有查到姓名和封号,但白族学者认为他们也均是上层神祇;(李赞绪 1991:29)"七十二景帝",据说是道教的七十二地煞,属于下层神祇;"五百神王",传说是"五百金鸡"。"金"在此处是"神圣"之意,因白族先民盛行鸡图腾,后演变为村社的保护神。"五百金鸡"是遍布于各村寨的"本主",有天神、日神、月神、云神、雷神、雨神、星神、山神、海神、猎神、五谷神、水神、爱神、药神、歌舞神、酒神等,各有领地,各司其职。

这个神系说明:首先,从封号结构看,显然类同其他宗教神祇系谱和世俗君臣结构中的等级概念;其次,从封号内容看,巫教神祇、佛教神、君王、道教神、自然神都有,本主信仰体系的"多教合一"多元综合属性的特点显而易见。

第二讲

仪式的展现及仪式中的音声：大理马久邑村“端午节祭本主仪式”

白族的本主崇拜，有一村一个本主，也有几村共祀一个本主。前者没有迎送仪式；后者就存在各村间“迎”和“送”本主的需要。马久邑村的本主与上阳溪村共祀，因此，马久邑端午节的祭本主仪式，有“迎”、“送”本主的程序。

马久邑村在端午节祭的本主是“中央本主”段宗榜。整体仪式包括三个部分：迎本主—祭本主—送本主。迎、送本主的仪

式过程大致类同,下面分述其细节。

一、〈迎本主〉[①]

2000年马久邑村的〈迎本主〉在端午节6月6日(农历5月初5)举行,程序如下:

出迎

九时许,三声炮响,全部执事人员上车。经大理公路直抵上阳溪村;到上阳溪村口,全部人员下车整队上山;鞭炮、大号、鸣锣开道。

第一队仪式队伍:高脚牌(肃静、回避)、旗队、金瓜、钺斧、朝天镫、神马、敕印、印钯、蜈蚣旗队(自行车队)、鼓乐队等朝前开路蜿蜒上山;

第二队仪式队伍;狮虎舞队、对口词(白族调)、霸王鞭队、花灯队、乐队等以锣鼓、口哨统一步调紧随其后。

上阳溪村旗鼓队、洞经乐队到村口欢迎。终点为上阳溪本主庙。

到庙

到达上阳溪本主庙,六声炮响,顺序登七十二石阶;舞狮、舞虎、舞猴队,从上阳溪村口,沿庙门外集市一路歌舞进入上阳溪本主庙堂;吹打、对口词(白族调)、霸王鞭和花灯舞队,唱打至本主庙正殿前;所有歌舞队在本主庙大殿前集队表演歌舞:花灯歌舞和对口词(白族调)数次同时或轮回表演;所有歌舞队伍在本主殿前绕场表演,而后转向遗爱寺休息。

午餐

正午十二点左右,队伍休息。午餐由八家会首承担,执事人员约两百人,所有人在庙后一块较平坦的坡地上,分组午餐(在

---

① 2000年6月3日(农历五月初二),笔者一行到达大理。6月4日(农历五月初三),先到马久邑村了解“端午节”前准备〈迎本主〉的情况。

这个时间段里，上阳溪本主庙内情形：上阳溪本主庙后殿右侧，密陀会、莲池会老斋奶在唱佛经祀(si)本主；上阳溪本主庙后殿正中，上阳溪的洞经乐队在谈演《大洞仙经》；谈演进行之间，上阳溪老村长给马久邑老村长先生一张礼帖，书农历六月初五上阳溪去马久邑接回本主)

休息时不断有自发的歌舞，最爱唱跳的是中老年妇女。

迎神起轿

午后十三点，锣鼓齐鸣、狮灯起舞；

马久邑两位长老走向上阳溪本主庙正殿，叩拜神坛上的“清平景帝”(马久邑村与上阳溪村的本主)神像；

二老念诵本主宝诰，捧出“清平景帝”神像入轿，炮响三声；

全部执事照原排次在殿前绕场、一路歌舞出庙；原班人马后加接神马、龙旗、敕印、提炉、神轿队伍列队下山；

上阳溪旗鼓队、洞经会、莲慈会、弥陀会及村民欢送马久邑仪式队伍到村口。

回程(穿村庆演)

下山途中依然一路舞狮舞虎舞猴；沿洱海西岸，途经南庄、西溪邑、石怜、林邑、蟠溪、西城屋、下汲塴、富美邑、白塔邑等村，每到一村，整套歌舞表演一次。歌舞顺序：狮舞、虎舞、猴舞、花灯、霸王鞭、对口词，历时约四个小时；

各村的莲慈会、洞经会及村民，都到村口设香案迎接“迎本主”仪式队伍，一片节日盛况；

队伍从马久邑凤北村进入，凤北村口莲慈会老斋奶摆好香案、点上香火；留在村里的马久邑洞经会、莲慈会和村民，齐到凤北村口迎接本主神轿；

马久邑洞经乐队行步乐先入，仪式队伍进马久邑凤北村口的护国寺拜会，所有歌舞表演一遍。

入庙安神

仪式队伍进入马久邑本主庙——段公祠；鸣炮三声、队伍齐

入,卸装停轿;

所有歌舞表演一遍。本主庙大殿前的庭院中,用几个木桌搭起高台,狮、虎、猴在上面顺次表演;

表1 〈迎本主〉仪式程序中的音声

仪式程序	音声	仪式内容	附注
出迎	三声炮响	出迎车队出动:马久邑至上阳溪	
	鞭炮、大号鸣锣开道	高脚牌、金瓜、钺斧、朝天蹬、旗队、歌舞队、吹打乐队整队	
	鼓乐	高脚牌、旗队等仪式队伍上山	
	鼓乐、哨音	霸王鞭舞等歌舞队上山	
	锣鼓、丝弦乐	上阳溪长老到村口迎接迎神队伍	上阳溪洞经会
	六声炮响	仪式队伍登七十二石阶抵上阳溪本主庙	
	吹打乐	狮舞	青年男性舞者;中年器乐奏者
	吹打乐	虎舞	同上
	吹打乐	猴舞	同上
	民歌	对口词	老年女性
	鼓乐、哨音	霸王鞭舞	少女舞队
	歌舞	花灯歌舞	中年女性舞队
	歌舞、民歌	花灯歌舞、白族调在上阳溪本主庙殿前轮番和重叠表演	中年女性舞队老年女性歌者
		(以上所有歌舞在上阳溪本主庙大殿庭院中绕场表演至尽兴方结束)	
午餐	丝弦乐	谈演洞经祭祀本主	上阳溪洞经会
	佛经诵唱	谈演洞经祭祀本主	上阳溪弥陀会
	佛经诵唱	谈演洞经祭祀本主	上阳溪莲慈会
	歌舞	本主殿前的自发歌舞	中、老年妇女

(续表)

仪式程序	音　声	仪 式 内 容	附　注
迎神起轿	锣鼓齐鸣	狮灯起舞	青年男性舞者
	诵“本主诰”	马久邑长老请“清平景帝”（神像）入轿安坐	仪式主持
	炮响三声	歌舞队在本主殿前绕场出庙	
	鼓吹乐	狮舞、虎舞、猴舞	同前
	民歌	对口词	同前
	鼓乐、哨音	霸王鞭舞	同前
	歌舞	花灯歌舞	同前
	鼓乐、丝弦乐	上阳溪洞经会长老带队送马久邑“迎本主”仪式队伍下山	上阳溪洞经乐队
回程	鼓乐	行进狮舞、虎舞、猴舞	同前
	吹打乐	广场狮舞、虎舞、猴舞	同前
	民歌	对口词	同前
	鼓乐、哨音	霸王鞭舞	同前
	歌舞	花灯歌舞	同前
		（以上内容在经过十个村寨时轮演，先后共演十场）	
入庙安神	鸣炮三响	队伍抵马久邑本主庙卸神轿	
	民歌	对口词	同前
	吹打乐	广场狮舞、虎舞、猴舞	同前
	鼓乐、哨音	霸王鞭舞	同前
	歌舞	花灯歌舞	同前
	唢呐吹奏	长老捧本主神像入殿安座	
	唢呐吹奏	主持长老叩拜本主神像、所有人员陆续叩拜本主	

两位长老捧“清平景帝”神像,入殿安座。此时,唢呐吹奏伴驾;献灯老人将神灯供于神坛;各位长老叩拜“清平景帝”。此时,〈迎本主〉完成。

二、〈祭本主〉

马久邑在7月6日(农历六月初五),谈演洞经祭祀本主。〈祭本主〉的情况将在后文叙述分析。

三、〈送本主〉

2000年7月7日(农历六月初六),举行〈送本主〉[①],把本主神像送去上阳溪,程序类同〈迎本主〉,简述如下:

拜送本主

上午九时许,所有仪式执事、仪仗队在本主庙前集合;

炮响三声;仪式主持和村中长老叩拜“清平景帝”神像,然后去凤北村口迎接上阳溪“迎本主”队伍,唢呐吹奏伴驾;

马久邑村民络绎不绝叩拜“清平景帝”、捐功德,莲慈会的坛主(“经母”),为每一个捐功德、叩拜的人敲木鱼念祷词;

莲慈会老斋奶不断给庙前焚香炉添烧香火;

上阳溪队伍接到。马久邑长老给上阳溪村下帖(明年端午节接本主的礼帖——每年的约定);

上阳溪“迎本主”队伍,在马久邑本主庙大殿前表演“狮舞”、“虎舞”、“猴舞”;

上阳溪“迎本主”队伍的花灯歌舞、霸王鞭、对口词;

上阳溪长老从段公祠神坛上捧下“清平景帝”神像,请入轿内安座;

---

① 由上阳溪民众把神像由马久邑村请去上阳溪,所以马久邑的“送本主”也是上阳溪的“迎本主”。

马久邑莲慈会、弥陀会老斋奶拜送上阳溪“迎本主”的队伍；

马久邑村洞经会步行乐队，奏乐送上阳溪队伍离开马久邑本主庙；

马久邑村的旗队等仪仗队、洞经会步行乐队，在长老的带领下列队欢送上阳溪“迎本主”队伍，一路奏乐送出白塔邑村村口。

四、〈祭祀本主〉仪式

马久邑村在〈祭祀本主〉的仪式环节以谈演《太上玉清无极总真大洞仙经》为主，颂唱佛经为辅。后者由“莲慈会”和“弥陀会”的经母带领众妇女诵唱，包括“莲慈会”诵唱【弥勒经】、【烧香经】、【八仙经】、【造船经】、【出门经】、【妙山经】、【大如来】、【瑶池经】、【玉皇经】；“弥陀会”诵唱【烧香经】（同莲慈会）、【拜寿经】、【观音经】、【弥陀经】、【造船经】（同莲慈会）、【朝斗经】、【八仙经】（同莲慈会）、【祖先经】。

负责马久邑村〈祭祀本主〉仪式的乐社是洞经乐队。关于马久邑村的洞经乐社，掌板先生作了以下介绍：

“洞经古乐，流行已久。马久邑之‘洞经会’于清末成立，洞经乐曲从保山传入。当时马久邑的文生被聘教于保山，当地洞经乐曲优雅，羡而习之，其人凭心记并带回‘工尺谱’在本村传授，经漫长岁月而完善。初期购置乐器，部分为公助，并有好善者解囊捐资。所设乐器名目，与今略同。昔时另有埙、篪（chi）、笙、古筝之类，其中只剩下古筝，但很少参奏。现又增加了大阮。

早年带回的经文是木刻印本，已无存，现只有手抄本的复印本。会员遍及全村，有不同职业的爱好者参加。先贤曾举办‘讲经座’，讲解三卷《大洞经》，经文蕴奥，由先师任主讲。先师是清末秀才，文理高深，每次都讲得有声有色。后生会员

生不逢时，如今惜乏其人，再释经义。……洞经会应设‘讲经座’，乃经会必要之举，如不讲经，悠哉，悠哉，食而不知其味。

洞经会的谈经程序，前人行‘大开坛’，起鼓迎圣，甚为严肃，演奏开坛科仪，需两小时之多。现因开坛乐曲，众多不熟，自1982年恢复‘洞经会’以来，改为‘小开坛’（笔者注：‘小开坛’规模较‘大开坛’小），比较易行。昔如是，今如是，后之视今，亦犹今之视昔，今之启后。但愿日趋发展，亘古春秋。”

掌板先生一席话，道出乐社从“讲经”到“开坛仪式”的今昔对比，令人深思。马久邑的洞经乐社以祭祀本主为主，平日自娱自乐。有时也被请去为人贺寿、房庆等等，但一般不办丧事，除非过世者是洞经会德高望重的成员。为人祝贺都是义务，不收酬劳，管饭就行。

马久邑的洞经乐社参加〈祭祀本主〉的人有21人，乐队编制如下：

掌板，又称“上座师”，司板、扁鼓、大鼓、铓锣，主演奏节拍和领腔；

副掌板，又称“二座师”，司堂鼓、大钹、铃，主唱腔；

执鱼，又称“司经”，司磬、木鱼，主念诵经文；

细乐成员，奏笛、京胡、板胡、二胡（4人）、低胡、三弦、大阮；

鼓乐成员，司大锣、云锣、小镲（2人）、点子、勾锣。

上午十时许，开始谈演《太上玉清无极总真大洞经》，分上、中、下三卷，程序以表格示之：

表2 《太上玉清无极总真文昌大洞经》仪式程序中的音声

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(上卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开坛			赞太上玉清无极总真文昌大洞经	洞经乐队
	宣报		祭祀本主开坛礼	司仪
	宣报		点火鸣炮　鸣金三点	司仪
	宣报		开经鼓	司仪
	打击乐	起鼓三通	起鼓一通	鼓乐队
	打击乐	起鼓三通	起鼓二通	鼓乐队
	打击乐	起鼓三通	起鼓三通	鼓乐队
	丝弦乐(3次)	南清宫	三献茶、酒、糖果、素馔、香斋	丝弦乐队
	打击乐(3次)	三条龙	三献毕,击乐三环	鼓乐队
开经	宣报		伏以信香一柱　礼请醮宴经会	司仪
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	元始腔	开经	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	念诵		大洞谈经实总真　天尊变化度天民……	执鱼
	起立韵诵		欲谈三卷灵文……皈依更生永命天尊	执鱼
	起立韵诵		同上	众合
	打击乐	三条龙		鼓乐队

（续表）

《太上玉清无极总真文昌大洞经》（上卷）				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经	念诵		玄元始曰。分清华开洞神……	执鱼
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	起立韵诵		元始善巧　清和开谛法门……	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	普光弘济尊　太玄真一心……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	元始腔	天音净妙音 吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
收经	丝弦乐	收经	谈经一演　道众同音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈经一演　道众齐音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈演一演　道众谐音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
			上　卷　圆　成	

《太上玉清无极总真文昌大洞经》（中卷）				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经			赞太上玉清无极总真文昌大洞经	洞经乐队
	丝弦乐	元始腔	抑启洞渊无碍主　先劫虚皇无上尊……	丝弦乐队
	丝弦乐	吉祥音	机音大圆通　吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	孔子腔	晶罗颉力音　吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	一江风	内象中帝音　吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	吉祥音	妙门真定香　吉祥檀炽钧……	丝弦乐队

（续表）

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(中卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经	念诵		圣音天宝皇　吉祥檀炽钩……	执鱼
	丝弦乐	元始腔	冥寂玄通音　吉祥檀炽钩……	丝弦乐队
	丝弦乐	元皇赞	同上	丝弦乐队
	起立韵诵		大洞真经本大乘　渊深蕴奥极玄冥……	执鱼
	起立韵诵		同上	众合
	丝弦乐	元皇赞(9次)	从“具宣玄妙”……至“姻缘际遇”	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔(9次)	元始天王降吉祥　唯愿慈悲降道场……(每次【元皇赞】完,众起立接【贺腔】)	众合
	丝弦乐	一江风	花供养:仙花琼葩盛　天花散漫飞……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	……今晨阖会增福寿　皈命元始大法王	众合
	念诵		元始天王曰。玉宸九天司……	执鱼
	丝弦乐	一江风	果供养:频婆异果真　奉献大罗尊……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	……同前	众合
	念诵		元始天王曰。太清浮绝空……	执鱼
	丝弦乐	孔子歌	香供养:清净自然香　云烟结瑞霞……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太极元景王……	执鱼
	丝弦乐	五言风竹	食供养:法食献玉清　祈吁演清音……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合

（续表）

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(中卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经	念诵		元始天王曰。皇初紫气中……	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	茶供养:金蕊绽先春　缈缈达天真……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。真应化现相……	执鱼
	丝弦乐	凤凰追月	衣供养:仙衣地常献　万户乐升平……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。圆华玉寿灵……	执鱼
	丝弦乐	元始腔	水供养:东井灵源注　澄泓遍九垓……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太微玄景重……	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	符供养:元命真中神　执符捧篆供……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太阳化三晨……	执鱼
	丝弦乐	一江风	金酒法灯供养:琼浆玉雪明……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太初九素……	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	财供养:百珍异宝献　唯愿荷天恩……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合

（续表）

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(中卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经	念诵		太上洞渊吉祥神咒	执鱼
	起立念诵		本主诰	执鱼
	起立念诵		文昌诰	执鱼
收经	丝弦乐	收经	谈经二演　法侣同音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈经二演　法侣齐音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈演二演　法侣谐音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
			中　卷　圆　成	

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(下卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经			赞太上玉清无极总真文昌大洞经	洞经乐队
	丝弦乐	元始腔（5次）	太极紫微帝心咒　十方吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	丝弦乐	贺腔（起立谈演5次）	从“元始天王降吉祥”至“皈命元始大法王”（每次“元始腔”结束，紧接“贺腔”）	众合
	丝弦乐	吉祥音	庆云始老音　吉祥檀炽钧……	丝弦乐队
	丝弦乐转板	凤凰追月	接以上经文	丝弦乐队
	丝弦乐转板	锦七言	接以上经文	丝弦乐队
	丝弦乐转板	五言风竹	接以上经文	丝弦乐队
	丝弦乐转板	锦七言	接以上经文	丝弦乐队

(续表)

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(下卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开	念诵		消除灾障大天尊	执鱼
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	贺腔	玄契日	众合
	念诵		道言尔时元始天王。以大洞高上……	执鱼
	起立念诵		玄契日。太和七觉妙行……	执鱼
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	清和老人颂	三洞诸经贵玉音　文章错落灿珠金……	丝弦乐队
	丝弦乐	贺腔	……今晨阖会增福寿　皈命羽士大法王	众合
	丝弦乐	大慈悲	大慈悲更生永命天尊……	丝弦乐队
经	丝弦乐转板	元始腔	接以上经文	丝弦乐队
	丝弦乐转板	清和老人颂	接以上经文	丝弦乐队
	念诵		元始天王曰。金阕上景气……	执鱼
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	起立念诵		本主诰	执鱼
	起立念诵		志心朝礼	众合
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	起立念诵		文昌诰	执鱼
	起立念诵		更生永命天尊	众合
	打击乐	三条龙		鼓乐队

（续表）

《太上玉清无极总真文昌大洞经》（下卷）				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
收经	丝弦乐	收经	谈经三演。羽士同音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈经三演。羽士钧音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈经三演。羽士谐音……	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
回向送圣	宣报		本会虔诚谈经三卷。经功圆满。恭行回向三献礼	上座师
	谈演	苏武牧羊	回向仪礼	丝弦乐队
	念诵		伏以文昌奥旨。将抒演诵之诚……	上座师
	打击乐	三条龙	朝拜行送圣礼。三献。	鼓乐队
	谈演3遍	孔子歌	三敬香、茶、干果、水果、素馔、香斋	丝弦乐队
	宣报		送圣—朝拜退班—朝拜平身	司仪
	念诵		伏愿　天神归天界。地神归地府……	上座师
	念诵		再伸称念　清光回驾天尊　宝华圆满天尊	二座师
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	鸣炮		礼请醮宴经会	司仪
	起立念诵		谈经三卷已毕　阖村清吉　大众圆揖	众合
			三卷圆成　分班圆揖	

第三讲

“端午节祭本主仪式”中“近音乐”的音声形态

“端午节祭本主仪式”中“近音乐”的音声形态整体框架中，“近信仰”的仪式音乐和“近民间”音乐的总体布局基本是：〈迎本主〉和〈送本主〉仪式环节以民间歌舞、鼓吹乐为主；〈祭祀本主〉仪式环节以传统洞经音乐为主，间插“莲慈会”、“弥陀会”的诵唱。

一、〈迎、送本主〉仪式中的“近音乐”音声

1. 花灯歌舞曲

马久邑的花灯歌舞是白族成年女性的舞蹈。“端午节祭本主仪式”中的花灯歌舞,揉合了古代“跳神舞”、白族手巾舞和汉族花灯等舞蹈动作 。〈迎送本主〉仪式中所用的花灯歌舞曲,均是目前当地流行的白族民歌。(谱例2-1)(曹本冶、周凯模2003:451)歌舞的开始和结尾随意性很强,跳花灯的女子只要一听见前面的狮舞虎舞锣鼓一响,她们就开始扭动腰肢、翩翩起舞、双目流盼、张口高唱。此时,锣、鼓、拉、唱,各自尽情抒发,形成“交互缠绕”的热闹音声组合。

谱例2-1

花灯歌舞曲①

大理市马久邑

2/4 6 6 i 5 5 | 6 6 i 5 5 | 6 6 i 6 5 3 | 5 5 6 5 |

3 2 3 2 1 | 2 2 | 6 6 i 5 5 | 6 6 i 5 5 |

6 6 i 6 5 3 | 5 5 6 5 | 3 2 3 2 1 | 2 2 | 2 2 3 5 5 |

i 6 i 5 5 | 2 2 5 1 1 6 | 2 2 1 | 6 5 6 2 1 6 | 5 5 ‖

2. 霸王鞭舞曲

清末民初的白族文人杨琼在《滇中琐记·绕三林》有如此描述:“霸王鞭者,以竹竿五尺长等身,节凿孔三寸,置嵌,嵌以二、三铜钱,其孔参错相间,拍之则钱动摇作款宣声。手握竿之中而拍其上下节,拍手承以臂,拍足承以踵,拍头承以颈,拍腰承以股,俯仰屈伸,辗转反侧,无不中节,亦绝技也”。(方国瑜

---

① 歌词略,大意是:“大家约起接本主,本主接回多喜欢,自从本主接回来,四季保平安……”。

2001:302)笔者所见到的仪式中少女的霸王鞭只舞不唱,以霸王鞭上的铜钱所发出的声响节奏以及尖利的哨音合着锣鼓声伴舞,节奏简洁,舞步轻快活泼。指挥舞队的吹哨者为稍年长的女孩,锣鼓由与少女们同龄的4位少年组成,乐器组合为堂鼓、大锣、中子锣、小镲各一。(谱例2-2)(曹本冶、周凯模 2003:453)

谱例2-2

霸王鞭舞曲

大理市马久邑

乐器	拍号	力度	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节
哨子	2/4	ff	>X >X	>X –	>X >X	>X – :‖
堂鼓	2/4	f	>X X X X	>X X X	>X X X X	>X X X :‖
小镲	2/4	f	>X X	>X –	>X X	>X – :‖
中子锣	2/4	f	>X X	>X –	>X X	>X – :‖
大锣	2/4	f	>X X	>X –	>X X	>X – :‖

3. 狮、猴、虎舞与唢呐吹打乐

〈迎送本主〉仪式中主要的舞蹈是狮舞、虎舞和猴舞,当地人认为这才是迎本主时宣扬本主功绩的"正宗"舞蹈。舞蹈以成年人组成的5人唢呐吹打伴舞。唢呐吹打的乐器组合为唢呐、堂鼓、大锣、中子锣和小镲各一。在狮舞、猴舞和虎舞的伴奏中,行进中的表演和广场上的表演所用的音乐不同。行进时以打击乐为主;广场上的表演,唢呐为主奏。①

4. 对口词歌调

在〈迎送本主〉的队伍中,几个活跃的老年妇女很引人注

① 每到一个大村寨,要在村中心空地表演狮、猴、虎舞。这时,狮、猴、虎要跳上用几个桌子搭成的高台,在上面做有一定难度的舞蹈动作。

目。领头的两个老人,共持一株约高六尺的柳树(以前用桑树),紧随两个领唱的奶奶,主唱者手持绸扇,合声者手持蚊帚。二人见山吟山、逢水唱水,叙事抒情极为诙谐。老年妇女唱的调子是【白族调】。(谱例2-3)(曹本冶、周凯模2003:462)

谱例2-3

对口词【白族调】

(女声)　　　　　　　　　　　　　　　　大理市马久邑

サ i i i - - - i i 5 i 6 - - -

i i i i 5 5 6 - - - i i 5 i 5 5

3 - - - 10 i 6 5 5 i 50 0 0 0 0 :‖

〈迎送本主〉仪式展现中的"近音乐"内容,如行进时用的花灯歌舞、狮虎猴舞、霸王鞭舞、对口词,也几乎全是白族乡村过年过节必有的活动。〈迎送本主〉仪式的展现,作为本主信仰体系之外展行为之一,其仪式音声中所包含的这些相对"远信仰"的"世俗"部分,不但体现了世俗与神圣的融合,也有力地证实了白族对"世俗"与"神圣"为他们宇宙世界一个整体的认知。

二、〈祭祀本主〉仪式中的"近音乐"音声[①]

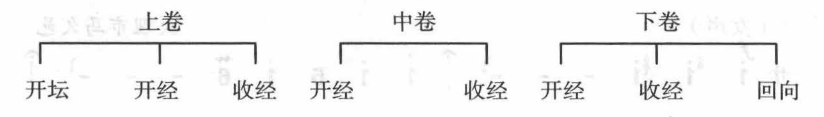
仪式在马久邑村的本主庙"段宗祠"举行。洞经乐队端坐在本主大殿正厅内;"莲慈会"和"弥陀会"唱佛经的老奶奶分置在大殿的左右侧厅。

与〈迎送本主〉仪式不同,〈祭祀本主〉仪式显得十分严肃、凝重。仪式的场地不像〈迎送本主〉所占范围较广的敞开空间,

① 时空的变迁,现今的洞经音乐已不是过去严格的洞经谈演,而且各村往往根据本村仪式程序的习惯、和本村乐师掌握曲目的程度而对谈演进行选择,所以曲目及曲目顺序,并不处处一样。本文所述只是笔者实地考察所观。

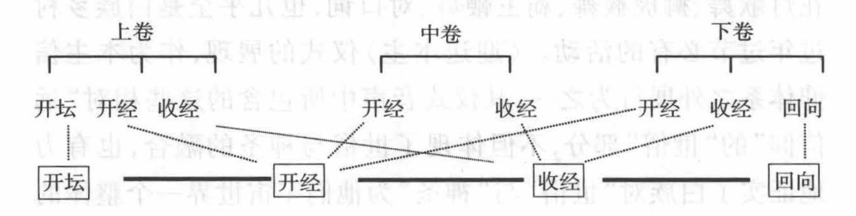
〈祭祀本主〉的仪式空间集中在本主神祠内，突出了“祀神”的仪式信仰指向。〈迎送本主〉基本上是全民参与，〈祭祀本主〉洞经谈演者则多是村里的乡儒名士，他们的谈演以坐奏形式执行，其谈演的是“近”信仰内容，音乐的运用相对地较“远”民俗。

〈祭祀本主〉仪式音乐，以洞经乐队谈演的《太上玉清无极总真文昌大洞经》三卷经腔为主，其总体结构如下：



图示二 《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》总体结构

但是，从研究者的分析角度来看，〈祭祀本主〉作为一个完整仪式，它的分次谈演，其实质的骨干结构可以视为“开坛—开经—收经—回向”四大部分。



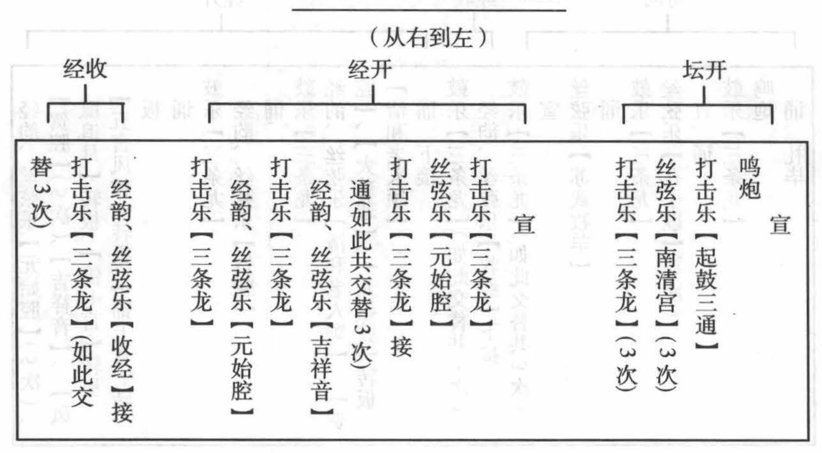
图示三 《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》骨干结构

所有音声都在这个固定的程序框架之中展开，包括“远”音乐的“人声”（如念诵）和“物声”（如鞭炮）；[①]以及《祭祀本主》仪式中的“近音乐”的音声，即谈演洞经时“人声”的唱诵及“器声”的器乐（打击乐、丝弦乐）。

按照前文“表2”中所列器乐和经文诵唱的音声程序，三卷经腔的音声（特别是器乐曲牌和诵经韵腔）在仪式结构之中的展现见下：

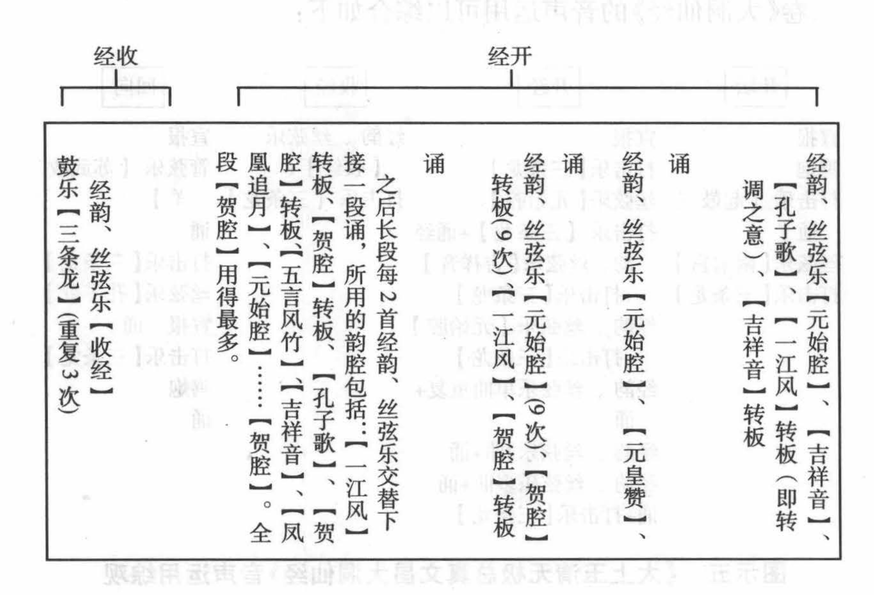
① 见本章《结语·仪式之音声组合》中有关“人声”、“物声”的讨论。

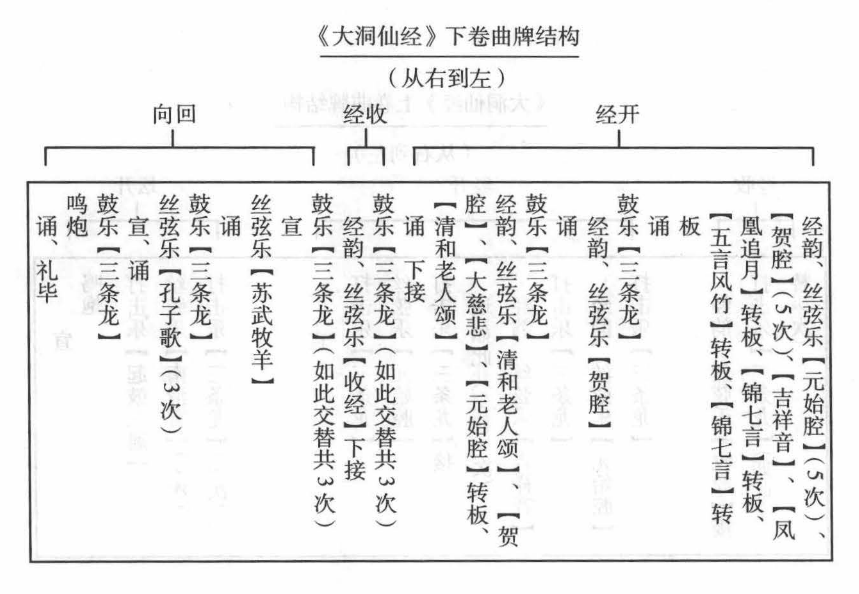
《大洞仙经》上卷曲牌结构



《大洞仙经》中卷曲牌结构

（从右到左）





图示四 《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》曲牌结构

在仪式的"开坛—开经—收经—回向"骨干结构框架之中，三卷《大洞仙经》的音声运用可以综合如下：

开坛	开经	收经	回向
宣报 鸣炮 打击乐【起鼓三通】 丝弦乐【南清宫】 打击乐【三条龙】	宣报 打击乐【三条龙】 丝弦乐【元始腔】 打击乐【三条龙】+诵经韵、丝弦乐【吉祥音】+打击乐【三条龙】 经韵、丝弦乐【元始腔】+打击乐【三条龙】 经韵、丝弦乐单曲重复+诵 经韵、丝弦乐2曲+诵 经韵、丝弦乐多曲+诵 诵+打击乐【三条龙】	经韵、丝弦乐【收经】+打击乐【三条龙】	宣报 管弦乐【苏武牧羊】 诵 打击乐【三条龙】 丝弦乐【孔子歌】 宣报、诵 打击乐【三条龙】 鸣炮 诵

图示五 《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》音声运用综观

由此,《大洞仙经》仪式中音声展现的规律可以归纳如下:

1. "人声"之宣报和"器声"之鸣炮、打击乐(【起鼓三通】),对仪式的起始和终止具有结构性之重要功能。

2. 打击乐和丝弦乐集中在仪式之首、尾部分;仪式的"开经"部分,则主要由经腔曲牌构成,它们独立或以搭配形式,用于"开经"。

3. "近音乐"的曲牌之中,大部分曲牌是作为"人声"之经韵配伴丝弦乐运用的。也有纯粹作为丝弦乐或打击乐谈演的,如【南清宫】、【苏武牧羊】、【孔子歌】、【三条龙】。少数曲牌,如【元始腔】和【孔子歌】,既可以丝弦乐谈演,也可作韵腔配丝弦乐诵唱。

4. 曲牌的运用情况,大致分固定性和非固定性两种;前者如【起鼓三通】、【南清宫】、【收经】、【清和老人颂】等,后者如【贺腔】。另外,少数曲牌的运用兼具固定性和非固定性两种特点,如【元始腔】和【三条龙】。

5. 【南清宫】专置仪式首部,【苏武牧羊】、【孔子歌】二首置仪式尾部,在仪式的始起和终止具关键性功能。

6. 【收经】专用于每卷经文的"收经"程序部位。

7. 【清和老人颂】用在《大洞仙经》下卷念诵《本主诰》之前的专用曲牌,为当地洞仙谈演习惯所特定。

8. 【贺腔】和其他经腔的搭配运用十分频繁,在《大洞仙经》里,上、中、下卷都用它与其他的乐曲搭配。

9. 【元始腔】在《大洞仙经》上、中、下三卷都有用到,特别在仪式较关键的部位,如在"开经"首部。同时,它也与其他曲牌搭配运用。

10. 打击乐曲牌【三条龙】,它除了是用于"开坛"、"开经"、"收经"和"回向"尾部的最后一个曲牌,并在仪式之中与其他韵腔配搭,成了贯穿、统一整个祭祀仪式始终的重要结构因素。

11. 仪式之中所用的曲牌的搭配,有一定的规律,如【三条

龙】+诵,经韵、丝弦乐(单曲、2曲或多曲)+【三条龙】,经韵、丝弦乐(单曲、2曲或多曲)+诵。

12. 曲牌素材上的有限性和运用搭配上的灵活多变性,很好地再一次印证了笔者在第一讲中用道教音乐为例的对"定～活"两极变量思维方法的讨论:"音乐在仪式中的运用,其地域性所存有的音乐素材、创作手法及运用习惯法则,以及一词多曲、一曲多用等重复变奏手法,是相对性的固定因素;但其实际运用所产生的结果则可视为多变性的非固定因素。我们在各地仪式(原文为"道教科仪")音乐传统的研究中发现,仪式执行者(原文为"道人们")在法事活动中,以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用的"词汇"……以"板腔变化体"、"曲牌联套体"等传统音乐结构模式组成韵曲。"(曹本冶 1997:313—350)

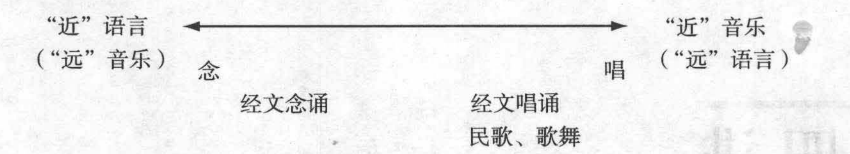
第四讲

结语:仪式之音声组合

从前文的叙述,可见“端午节祭本主仪式”的展现自始至终受着“音声境域”(soundscape)的覆盖[①]。就笔者实地考察所观,白族“端午节祭本主仪式”中研究者所能听得到的“音声声谱”(sound spectrum),主要分为“人声”和“器声”两大类。仪式中由

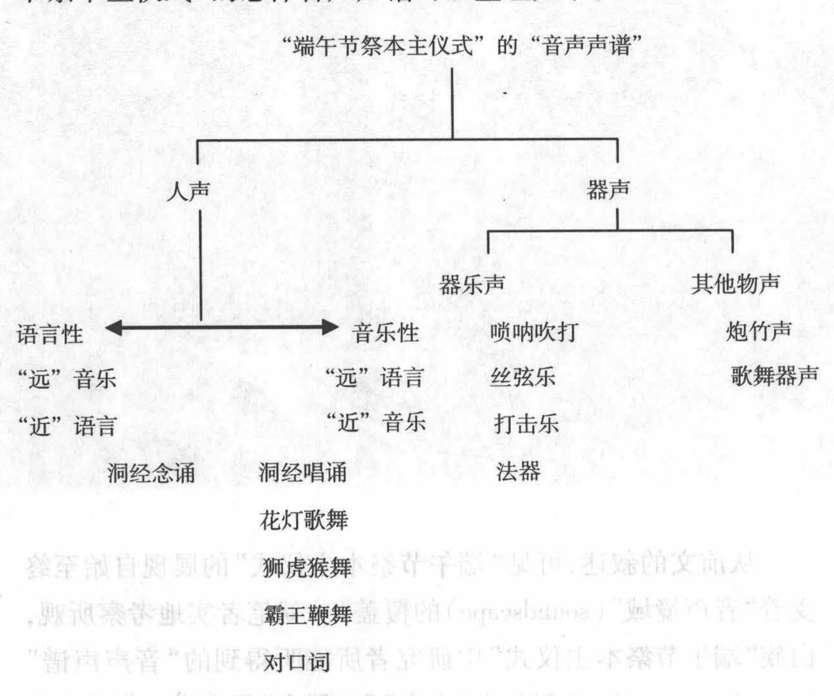
① “音声境域”的含意是指研究者在仪式的“场”(“近”客位)和“境”(“近”主位)之中对“音声”的立体宽度和深度的体会。

人声所组成的音声,包括谈演洞经时各种程度"近"语言的念诵和"近"音乐的唱诵,以及民歌和歌舞演唱。(图示六)



图示六 "端午节祭本主仪式"中的人声

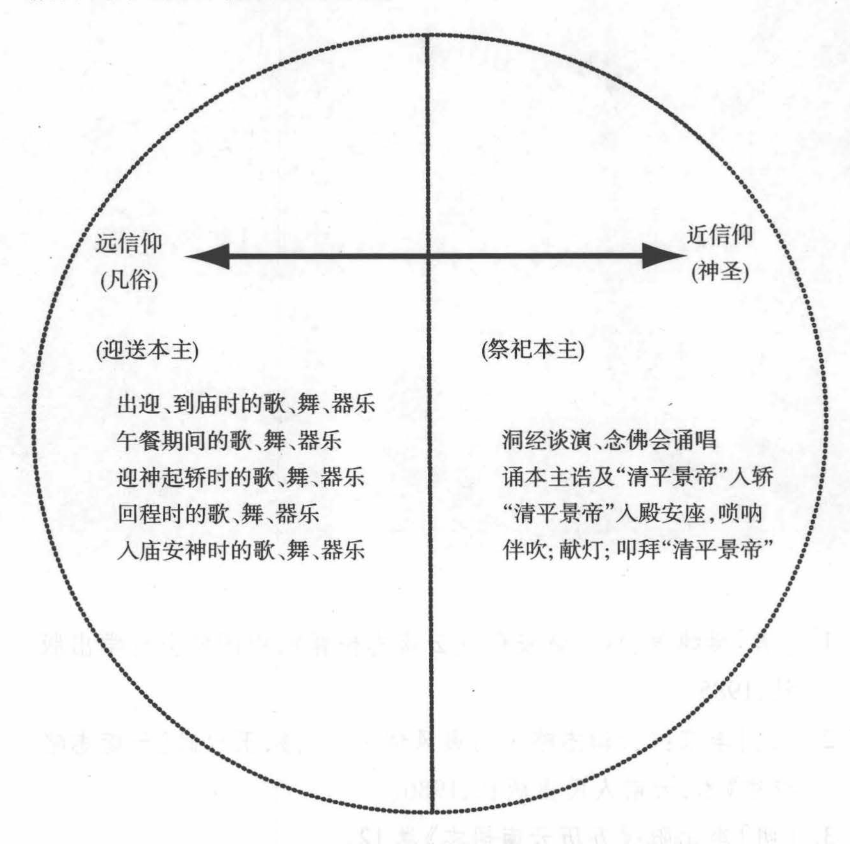
"器声"可以再分成"器乐声"和"其他物声";前者包括各种器乐合奏和仪式中运用的"法器"声,后者则是爆竹声和歌舞时舞者所用的器具(如霸王鞭)所发出的音声。由此,白族"端午节祭本主仪式"的总体音声声谱可以整理如下:



图示七 "端午节祭本主仪式"的"音声声谱"

本主信仰体系包括了氏族祖先崇拜、自然崇拜、英雄崇拜、帝王崇拜、神佛崇拜等多种认知模式。正如中国很多其他信仰

体系，白族本主信仰体系的认知模式显示的宇宙不是"凡俗"与"神圣"世界的对立，而是对"凡俗"与"神圣"是宇宙的一个整体的两个相辅相成的宇宙观，并因此而使这宇宙世界具"真实性"。本主信仰体系之核心概念部分是以本主为中心的神系系统，其外展行为便是"节祭本主"仪式。如果把上述的"端午节祭本主仪式"的音声声谱置入〈迎本主〉、〈祭祀本主〉及〈送本主〉三个环节的仪式框架，并以"近～远"两极变量思维方法来重组"节祭本主"中的各种具体仪式行为，可以看到这一系列近信仰（"神圣"）～远信仰（"凡俗"）音声的存在和运作，使本主信仰的宇宙观内涵得以呈现。



图示八　"节祭本主"仪式中的近信仰～远信仰行为

参考资料

1. [唐]樊绰著、赵吕莆校释:《云南志校释》,中国社会科学出版社,1985。
2. [元]李京:《云南志略・诸夷风俗・白人》,王叔武《云南志略校注》本,云南人民出版社,1986。
3. [明]李元阳:《万历云南通志》卷12。
4. [清]胡蔚:《南诏野史》卷上《丰佑传》。

5. [清]木芹:《南诏野史会证》,云南人民出版社,1990。
6. [清]杨琼:《滇中琐记·绕三林会》,载方国瑜主编,徐文德、木芹、郑志惠撰录校订:《云南史料丛刊》第十一卷,云南大学出版社,2001。

以下参考资料以拼音字母为序

1. 白族简史编写组:《白族简史》,云南人民出版社,1988。
2.《白族社会历史调查》(一)、(二)、(三),云南人民出版社,1983、1987、1991。
3. 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位与方法》,发表于香港中文大学《中国音乐的研究在21世纪的定位》国际学术研讨会,2000。
4. 曹本冶:《前言》,载《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,云南人民出版社,2003。
5. 曹本冶、周凯模:《大理白族端午节祭本主仪式音乐叙事》,载《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,云南人民出版社,2003,第397—502页。
6. 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1997。
7. 郭武:《道教与云南文化——道教在云南的传播、演变及影响》,云南大学出版社,2000。
8. 何永福、舒家华:《白族本主的形成及其流变》,杨政业主编《本主文化论》,大理文化局新闻出版署(内部刊印),2000。
9. 李赞绪:《白族文化》,吉林教育出版社,1991。
10. 李赞绪:《白族文化简论》,杨政业主编《本主文化论》,大理文化局新闻出版署(内部刊印),2000。
11. 李东红:《白族佛教密宗阿吒力教派研究》,云南民族出版社,2000。
12. 李昆生:《云南文物古迹》,云南人民出版社,1984。

13. 马曜:《古代白族诸文化及其王国》,载《大理:白族学研究》,总第5期,1995。
14. 缪坤和:《白族本主崇拜所反映的民族性格》,载《思想战线》,第2期,1996。
15. 施立卓:《白族本主神号述略》,载《云南民族学院学报》,1991年第2期。
16. 田怀清(田鸿):《大理地区信仰大黑天神考说》,载《云南大理佛教论文集》,台湾佛光出版社,1991。
17. 王家佑:《道教论稿》,巴蜀书社,1987。
18. 薛琳主编:《大理风物志》,云南人民出版社,2000。
19. 徐家瑞:《大理古代文化史稿》,中华书局,1978。
20. 杨宪典:《大理白族本主崇拜研究》,杨政业主编《本主文化论》,大理文化局新闻出版署(内部刊印),2000。
21. 杨集龙:《白族历史与档案资料》,载《白族学研究》,总第4期,1994。
22. 杨学政:《云南宗教史》,云南人民出版社 ,1999。
23. 张锡禄:《大理的佛教密宗》,云南民族出版社,1999。

3 第三章

西双版纳傣族“泼水节”

本章的基础为《中国传统仪式音乐研究计划》的1999至2001年研究项目《中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究》之西南地域子课题《西双版纳傣族“泼水节”》，由笔者、杨民康、研究助理等人组成研究小组执行。文章部分摘录自该子课题所出版了的研究成果《西双版纳傣族“泼水节”仪式音乐》。（曹本冶、杨民康 2003：347—396）

第一讲

地域人文生态环境及信仰体系的历史沿革

傣族人口约102万，主要聚居在云南省西南部的西双版纳傣族自治州和德宏景颇族傣族自治州，另一部分散居在景谷、孟连、耿马、元江、金平等县。此外，在泰国、缅甸、老挝等东南亚国家也有傣族分布。傣族主要信仰南传佛教。南传佛教又称南传上座部佛教，俗称小乘佛教，主要分布在亚洲南部，包括斯里兰卡、缅甸、泰国、柬埔寨、老挝和中国的傣、布朗、德昂及阿昌、佤

等民族居住的地区。[①]

南传佛教的佛事法会活动分为两类，一类是在寺院内部，仅由僧侣进行的佛事活动，如僧侣的日常功课、受戒、升迁时举行的仪式；此类活动是对内、封闭性的。另一类是由僧侣、信徒共同参与的佛教节庆活动，如傣历年、安居节、堆沙节、烧白柴等仪式性节庆；此类活动是对外、开放性的。一般此两类仪式活动各有自己举行的时间和场合。但是，当遇到较重要的节庆佳期，如泼水节和安居节，两类活动均包括在仪式性节庆之内。

泼水节是信仰南传佛教的傣、布朗、德昂、佤、阿昌等民族的新年节日，有"傣历年"、"浴佛节"、"堆沙节"、"采花节"、"插花节"等不同称呼。西双版纳和德宏地区的傣族称此节日为"比迈"（意即新年）、"尚罕"、"尚键"，德昂族称为"哄拍"，意为"浴佛节"。[②]

泼水节具有傣历[③]新年的意义，在学界并无异议，但也有认为，除了上述意义之外，还有纪念佛陀出生、得道和涅盘之意；在云南信仰南传佛教的少数民族地区，把佛陀出生、得道、涅盘的日子并入泼水节期间，此期内要举行隆重的浴佛仪式，将此日也视为佛诞节（杨丽珍 1990），而且有称此节为"浴佛节"（邓殿臣 1991：207）。[④]

---

① 佛教源自古印度，在发展和传播过程中逐渐形成了北传和南传两大支系。北传佛教俗称大乘佛教，其中的一支以中国中原汉传佛教为主体，其流传地域还包括韩国、日本、越南等地；另一支为藏传佛教，流传地域包括由我国西藏、四川等地，以及蒙古、苏联、不丹、尼泊尔、锡金和北印度等地。

② 阿昌族则称"浇花水"；泰、老、柬等国叫"宋干"；缅语则称为"摩诃丁键"。

③ 傣族历法和古印度及缅甸的历法一样，将太阳周而复始运行的黄道分为十二个星，即白羊宫、金牛宫、双子宫、巨蟹宫、狮子宫、室女宫、天称宫、天蝎宫、人马宫、摩羯宫、宝瓶宫、双鱼宫。泼水节是太阳年，即以太阳在黄道上进入白羊宫道到下一次再达白羊宫首为一周年。并以六月的泼水节为岁首，为送旧年迎新年的日子。东南亚各国，虽然各有自己的历法，但也都以太阳运行到白羊宫的时间为送旧年、迎新年的日子，即新年节日。（张公瑾 1988）

④ 有关佛诞日，诸说不一。在斯里兰卡及一些信仰南传佛教的东南亚国家，佛诞日在新年佳节 1 个月之后、相当于公历 5 月的月圆日。汉传佛教以农历四月初八为佛诞日，二月初八为佛出家日，腊月初八为佛成道日，二月十五为佛涅槃日。藏传佛教将佛的诞生日、成道日和涅槃日合定于藏历四月十五日的"萨噶达瓦节"作纪念。1950 年举行的"世佛联"成立大会上规定公历 5 月的月圆日为佛诞日。又有说，按佛经认为，"西天之俗灌（浴）佛，为平常之事"，可由此说明"泼水节"并不具有"佛诞节"的含义（陈菡 1990）。另外，云南信仰南传佛教的地区有关于泼水节来源的一些民间传说，内容却似乎与佛教无直接关系。（《云南民族民间故事选》1960：222—223）。如此看来，泼水节具综合属性，是时空过程融合本土信仰习俗和佛教信仰活动的合成品。笔者在此无意对此问题展开讨论，留待有关学科专家深入探讨。

传统泼水节的时间在傣历六月六日至七月六日之间(即公历的4月中旬),具体日期不固定。泼水节的节期一般为3至4天。随着旅游事业的开发和对傣历配合公历的改革,西双版纳有的地区对泼水节的举办时间和方式有一些改变。例如在西双版纳州,现今泼水节为政府法定的"民族节日",在城市,节期定为公历4月13至15日,共3天;乡镇地区的节期则稍根据地区情况灵活一些。德宏傣族景颇族自治州则自1983年以来,泼水节是自治州法定的民族节日,节期一律定为3天。在德宏州府芒市,泼水节的节期被定为在每年清明节后的第7天,而在瑞丽市为清明后的第9天。总的来说,泼水节的第一天一般以城市为中心,由政府出面组织。第二天开始,则在各村镇以佛寺为中心展开民间性的仪式活动,或由州、县各级政府的统一安排,在各乡镇或村落举行庆祝活动。当地称政府组织安排的泼水节为"国摆"或"公摆",较为民间性的为"私摆"。

可以说,从"私摆"到"国摆",体现了泼水节由具"近"信仰属性的仪式庆典向作为政治经济意义[①]的"近"世俗节庆的一种蜕变。然而,在当今政治经济发展意图覆盖之下的傣族泼水节,长期以来一直作为核心主导的信仰仪式文化象征意义仍然存在,在那些适合它的生态环境之中(新兴经济区域的边缘地区——农村和山寨)保持着生命力。如今学界对泼水节的概念较多偏向于世俗性的"民族节日"层面,对其信仰内涵甚少关注。因此,本文希望就此角度切入,分析探讨泼水节之仪式信仰行为及其音声现象。下面以2000年4月西双版纳的傣族泼水节为例,从"国摆"和"私摆"两个层面,描述其程序内容。

① 如民族团结、国家统一、民族与宗教政策的贯彻落实等方面的政治意义,以及旅游经济。

第二讲

信仰体系之外展行为:泼水节仪式的展现及仪式中的音声

一、"国摆"——政府主导州级范围层面的泼水节仪式和庆典

早自20世纪80年代始,旅游业便在西双版纳、德宏等傣族聚居区的经济发展计划里逐年增加份额,至近年来,它已经成为当地经济收入的支柱。2000年的泼水节,因为西双版纳地区被

政府列为中国昆明国际旅游节的分会场,活动的内容比往年更为丰富。

1. 政府主导的庆典活动

政府部门对该次泼水节安排了近一个月的活动。根据笔者从自治州泼水节组委会拿到的一份日程表，整个节日期间由政府在景洪市安排的活动大致可分为下述三个阶段：

(1) 预备

4 月 6 日始开设年货街，以本州岛居民为主要服务对象进行商贸活动。4 月 8 日境内及周边国家斗鸡邀请赛。其后几天，书法展览和州政府组织迎宾文艺晚会，晚会由州民族歌舞团表演新作傣族舞蹈诗“有一个美丽的地方”,其中部分片断描述傣族佛教“佛塔节”期间的信仰活动,其中采用僧侣念诵经文的实况音响。

(2) 泼水节(4 月 13 日到 15 日)

第一天(13 日)下午在澜沧江边举行盛大的州级开幕典礼，名为“中国昆明国际旅游节版纳分会场开幕式”。自上午始，当地民众和游客便陆续赶到离城约 2 公里的江边。下午 2 时，开幕式开始，江边广阔的空地上，熙熙攘攘的挤满了人，岸边典礼主席台上坐满自治州的领导和各方佳宾，主持人和来宾致辞后，庆祝活动开始。当日的主要节目是龙舟竞赛，从高耸的河岸上看去，只见江心有大大小小的由男、女掌划的各类龙舟首尾相接,来回穿梭。龙舟上,一人站在船头呼喊速度,另一人手持铓锣,击锣配合,指挥桨手。同时,各方在岸边的拉拉队也金鼓齐鸣，高声呐喊助威。主席台正前方的河床上，有木搭成的戏台，台上有专业和业余的民间歌舞、通俗歌曲演员轮番上台表演。舞台两侧的河岸上,摆满了卖各种日用品和特色小吃的摊子。主席台正前方的一侧有斗鸡比赛和各种游艺活动。当日的其他庆祝活动，有上午在城区主要街道举行的“‘傣乡神韵’大游演”;中午开幕式前澜沧江边的堆沙、斗鸡、射弩、秋千

表演;晚上在江边举行的燃放礼花、放孔明灯[1]及水灯、电影和篝火晚会。

第二天(14 日)的活动主要在各公园内举行,上午有放高升和文艺表演;下午有赶摆、各种文艺表演、宗教文化展示、民歌对唱、民族传统体育表演:晚上为盛大的民族歌舞联欢活动。

第三天(15 日)为泼水联欢,是整个节日的高潮,人们在市内各主要街道、州市政府、军分区所在地、热带花卉园、版纳风情园、曼听公园和各大宾馆,互相用手或树枝汲水泼洒,互致吉祥之意。但越到后来,当各会场仅留下年轻男女,大家各持盛满清水的塑料水桶、脸盆捉对相逐,倾盆(桶)而下,浑身皆湿,十分狂热。

(3) 结尾

4 月 16 日至 22 日,活动分散转移至各乡镇,除了最具泼水节特色的赶摆和泼水活动之外,还有富于民间风味的地方性民俗活动项目,如划龙舟、放高升、傣语通俗歌曲演唱会[2]、布朗族婚礼表演、佛教开光仪式等。显然,这种多元性的混杂活动,其主旨是让游客"体验"西双版纳地区少数民族的民俗风情。

2."国摆"泼水节场境之中的"近"信仰寺院仪式活动

除了上述政府行为的活动之外,泼水节期尚有以佛寺为中心的仪式庆典活动。洼跋界总佛寺位于景洪市曼听寨和曼听公园一侧的半山腰。4 月 14 日上午 7 时许,笔者前往总佛寺,观察了有僧侣和民众参与的迎送佛像金身大型巡游和随后由州佛教协会会长、总佛寺住持比丘都龙庄主持、州长和政府官员参加的盛大浴佛法会。以下描述洼跋界总佛寺浴佛法会的情况。

---

① 一种用竹编和白纸糊制的热气球,于底部燃火后放至空中。

② 用傣族音乐风格和傣语创作并演唱的流行歌曲,是 20 世纪 80 年代以后从泰国、缅甸传入。近年来,不仅云南傣族屡有自己的创作,且有僧侣参与其中,创作带有使用佛教理念劝世喻人的歌词。

(1) 仪式场地

泼水节前，总佛寺僧侣和当地佛教徒便在位于寺院内庭花园中心搭建了祭坛，祭坛上置有一个很大的立式金佛，背朝主殿，人们在其四周竖起镶有大象、法物和护法神像图案，颜色红、黄相间的围栏，并将一尊精美的坐式金佛从佛殿移至祭坛上，置于面对佛殿的方向。这里将是浴佛法会活动的中心位置。

(2) 巡行(穿越主要繁华街区)

14日清晨，年轻僧侣们把坐佛从祭坛搬上中型汽车，给坐佛上置金伞，下乘黄銮，由两位少女手拉横布标居前，两队身披黄色袈裟的僧侣四面簇拥，作为巡游队伍的先导向市区进发。随后一辆大卡车置放着从总佛寺拿出来的大鼓“光拢”，约十来个青年坐于周围，手持钹、铓锣等乐器，另有僧侣数人，各持象脚鼓、铓锣和钹，沿途敲锣打鼓。在乐车的后面是一队中老年居士，其中两人手执海螺，沿路“呜、呜”地吹奏。一群身穿鲜艳衣裙的傣族姑娘随后，一路跳着傣族民间舞蹈。巡游队伍的最后有一辆彩车，上载一条彩绘巨龙，龙身上写有“龙年”和“版纳总佛寺”等金色大字，其一侧坐着两位中年“赞哈”[①]女歌手唱着傣族的民间叙事歌曲“赞哈调”，由一名男乐手则持“筚”[②]为其伴奏。彩车的另一侧放一张纺车，一对青年男女坐于两旁，姑娘唱着傣族情歌，小伙子吹葫芦笙。车队后面是自治州歌舞团表演队、象脚鼓乐队以及身挎竹篮的老年信女。

(3) 回寺

约9:45，巡游队伍回到总佛寺。人们将金佛抬下车，放回到祭坛。此时浴佛花亭已布满鲜花，四周用高大的芭蕉树叶和竹篾编成的篱笆围住。一根粗大的银色金属水管，一头接在金佛

① 专门演唱“赞哈调”的傣族歌者。
② 主要用于为“赞哈调”伴奏的竹制气鸣乐器。

背上,另一头装上一个上曲的莲形入水口,以备浴佛法会时灌水所用。大鼓移至祭坛后方,以便信徒们于法会中击鼓娱佛。在花园右方,搭有一个舞台,上置话筒和音响设备。虽然浴佛法会仍未开始,已有不少虔诚老人和妇女前往祭坛,将黄色的蜡条、一瓶瓶矿泉水或放有水果和矿泉水瓶的脸盆"赕"(供)给寺内的僧侣,之后到浴佛花亭,供奉纸币放到祭台面上,继而争相用容器为佛像洒水清洗。还有一些妇女和老人聚集在大鼓周围,轮番上场跳大鼓舞。① 不久,大鼓的四周围起了年纪不同的两层妇女,相互穿插,徐徐绕圈而舞。② 此乃典型的傣族民间舞姿,但在结构上经过一定的编舞,系近年来流行的傣族"新戛光"一类青年集体舞。③ 除了大鼓以外,一旁还有打击乐队:两抬大钅兰、两副大钹、两只锣。期间又有两位中年傣族妇女上前,在大鼓一侧跳双人舞,她们舒肩展臂,边舞边行,或前后相随,或对舞,舞步娴熟,配合默契,绕坛而舞达数圈。此舞显然也经过编舞,舞者看来曾经过一定的舞蹈训练,笔者估计她们非纯粹的民众随意性表演。④

(4) 浴佛法会

约中午11时,浴佛法会开始。祭坛前排站有州佛教协会会长、总佛寺住持都龙庄比丘,四位副会长随后,站着自治州的州长岩庄和其他官员站在祭坛左侧。先由都龙庄比丘念诵经文祈

---

① 大鼓舞一般由两人表演,一人站在鼓的一端,动作有时舞蹈和击鼓,有时则以舞蹈为主,所奏的鼓点节奏多不规则。另一人站在鼓的另一端,以击鼓为主,所击的鼓点节奏较平整规范,显然是为前者伴奏。舞蹈动作上男女有别,女子的动作较柔美舒缓;男子的动作刚劲有力。

② 其手部基本动作是:第一拍,两手上举,环绕一圈;第二拍,两手合什,双掌并拢;第三、四拍,低首做拜佛状,然后轮流一手向上转花佛手,另一手平端后旋。

③ 20世纪50年代以来,州群众艺术馆、县文化馆等部门的群众文化工作者对民间舞蹈作了改编和创作,并向当地民众大力推广。"新戛光"是其中之一,舞蹈方便集体参与,在傣族地区已经成为类似汉族"交谊舞"的青年集体舞。

④ 政府群众文化馆站的活动范围不仅涉及编创音乐舞蹈,也包括组织和训练各级政府部门和工商企业的文艺宣传队,以及为专业民族歌舞蹈团培养后备队伍,出外工作的傣族妇女很多都有过此方面经历,参加总佛寺仪式活动者也有不少具有专业文艺工作者的背景阅历。

祷祝福。诵毕,州长致辞祝贺。然后,在众僧侣的诵经声中,在都龙庄比丘和州长的带领之下,众僧人依次上前,用水勺汲水灌入莲形入水口,让清水经过水管,徐徐流向坛前的佛体。然后,在场的男女信众依次上坛掬水浴佛,直至下午时分。

与此同时,坛下的大鼓舞仍在继续进行,连州长也接过鼓槌,跳起大鼓舞来,一位年轻僧侣持铓为作伴奏。整个场地一片欢乐景象,除了大鼓舞,还有数个象脚鼓、铓锣和钹组成的乐队在击奏,吸引了一群年轻人围起圆圈,跳起了集体舞。在花园右侧的舞台上,不断有人上去表演,有唱傣语流行歌曲,有跳孔雀舞和象脚鼓舞,还有几位来自泰国的客人,在流行音乐伴奏下耍泰拳。庆典活动一直持续到下午。

总佛寺举行的泼水节浴佛法会是每年泼水节期间必行的"近"信仰仪式活动。而且,由于总佛寺是全州的中心佛寺,其浴佛法会在全州的泼水节里有着重要的宗教和文化地位。在当今兼具政治和经济旅游为意向的"国摆"泼水节场境之中,总佛寺的浴佛法会被纳入了政府组织活动的日程表,而且被视作是州级节庆活动的一个高潮,反映了民间/宗教与国家/权力两个社会层面在当地文化中的交织和互动。

二、"私摆"——村寨泼水节的"近信仰"仪式和"近民俗"庆典

市区"国摆"活动过后,便是村寨的庆典仪式活动。傣民相信,通过这些仪式活动,他们来年的生活和农作物收成会能获得恩庇,今世来生有所寄托。以下为笔者在大孟笼镇曼飞龙村的实地考察摘记。

1. 仪式准备

在洼踆界总佛寺举行的泼水节仪式一完毕,笔者与研究助理一行五人在同日(14 日)下午来到离景洪数十公里地的大孟笼镇曼飞龙村。大孟笼镇与缅甸毗邻不远的山上有一座为国家

级保护文物的曼飞龙白塔。[1] 该镇除了城镇地区有少数汉族干部和居民以外，主要为傣族，分布在76个村寨。曼飞龙村如今有村民146户,767人,村民的经济收入主要靠种植水稻及菠萝、橡胶、甘蔗、西瓜等作物。该村寺庙驻有“大佛爷”都烘比丘和“二佛爷”都罗比丘连同三个年轻比丘。

当笔者到达研究助理达罕丙的哥哥岩罕哈家时,注意到村寨里的妇女们都纷纷在自己家里包裹“毫诺索”(粽子)[2]。男人们则在捆绑竹子,选较粗的一根,叫“磨南磨赛”(汉语意为“水筒沙筒”),三四米长,在中间挖四个孔,分别放入水、沙、种子和米[3],再加上七八根带叉的细竹,称“麦干”,另外两根躯干平直。准备在次日拿到寺里请僧侣念经祝祷,然后把“磨南”插入沙堆,可保来年谷物丰收,衣食无愁;而“麦干”则放在大青树下,喻意枝叶茂盛,可保村寨来年无灾无事、清平吉祥;再拿其中两根竹放在路上,意喻赕桥铺路,让人们来年生活方便,一路平安。另一种男人们要做的是“登戛腊奔”(做“赕佛树”),意为“天上降下的神树”,用一根手臂粗的竹子,上端插满彩色纸花,并点缀着不同面值的崭新人民币,下端开叉站立,放置在塑料脸盆内,塑料脸盆内由妇女们把水果、书本、铅笔和日用品堆满。“登戛腊奔”将会在次日拿去寺院,做完仪式后赕给小比丘。每家男人还须为次日的节庆做高升,或连同邻居合做一种四五个花炮捆在一起的“两级火箭”。傍晚,村中女性结伴相约前往村外的江边挑沙,为次日的堆沙塔仪式环节准备材料。她们在水中淘出优质的沙子,还借此机捡一些漂亮的贝壳。之后,用水桶挑上,把泥沙倒入村中佛寺的院子里。这是村中每一个傣族妇女在泼水节前夕必做的功德之一。

---

① 曼飞龙塔,傣族称“塔糯”,汉语意为“笋塔”,据傣文史籍记载,该塔始建于傣历565年(公元1204年,南宋泰和四年),属八角金刚宝座式群塔,由大小九塔组成,周长42.6米,主塔高16.29米。

② 将大芭蕉叶裁为数张,内包甜糯米馅。

③ 傣家人认为:水、沙、种子和米,外加空气,五样东西为人类生存之本,故将赕“磨南磨赛”视为傣历年期间赕比迈仪式的重要内容之一。

2. 赕“比迈”(佛寺祭献)

4月15日上午,寨中佛寺举行的“赕比迈”,有两层主旨,既是一个追荐已故长辈的祭奠仪式,也有为全村来年的收成祈祷、祝福的旨向。在傣族传统观念里,先人故去,后人必须时时以饭食祭奠亡灵。每逢节日要将供品送入佛寺,请比丘念经祝祷和举行滴水仪式,以达到祭飨先人的目的。

(1) 诵经净坛

凌晨,以中年家长为主的男性,每人从家中带一个小篾桌前往佛寺,桌上放蜡条、纸币和粽子、菜肉、水果等物,来到佛寺后庭的外厅,择地坐下,将小篾桌端放在跟前。比丘随后入场,坐在外厅一角,背向僧房,面前摆放着丰盛的赕品。不久,女性中老年信徒每人提着篮子,内置供品,进入前方佛殿内,与男性隔室而坐。6时左右,祭奠仪式开始,先由波占[1]起唱(附录一),众人随声应和,一句唱毕即合掌拜叩一次。再由比丘带着众人唱诵经文,由比丘领唱一句,众人衔尾和应一句。随后,在比丘念诵《勃恩》[2]经文声中,大家手举水杯,超度亡灵。念毕,波占带领大家对诵祷词,男信徒将杯中的水倾于地上,此时女信徒进入后厅,用器皿将水倾于墙根。随后,男信徒持篾桌来到比丘面前,给比丘用经扇轻点篾桌,赐与佛恩,之后信徒将赕品倒入一个大竹筐里供养小比丘。整个仪式为时约1个小时。

(2) 堆沙塔[3]

上午9时,人们再次聚集在寺院,8至10名男性中老年信徒在佛寺的前庭,先用上一天妇女们挑来的泥沙堆成一个约一人高的沙塔,再用笋叶裹成喇叭状,制成128个小塔,分布在沙塔

① 傣语,为傣族村寨内专管宗教仪式事务的宗教头人,一般是还俗的比丘。

② 勃恩,傣语意为“纳福”或“祈福”。

③ 据老人解释,由于世间俗人常因不慎,做出许多亵渎佛主的行为举止,甚至小孩也会因为不懂事而在佛寺里撒尿。故此,作为一个傣族俗人,每年必须至少在关门节、开门节和泼水节期间堆三次沙塔,以赎自己犯下的罪孽。此为傣村泼水节期间佛寺的仪式程序之一,在一些傣族地区,人们还因此称泼水节第一天为“堆沙节”。

之上,以此意喻佛主的128代转世。又在沙塔上插许多蜡条和带竹叶的竹枝,上裹白、红、黄纸做的人形。妇女们从河边拿来的小石也被嵌入塔面。

(3) 赕品

来到佛寺人们把手中都拿着的"磨南磨赛"竖立堆放在主殿的中央,很快便堆成一座小山。另外,按照传统习惯,寺院内放置了八个篾桌,桌上摆满了各户带来的斋饭和赕品。除此之外,进寺院的每一个妇女都会带上放满了各种蔬果和蜡条的竹篮、竹筐、供盘,放在佛像、沙塔和比丘的周围。

(4) 拴线①

前来参加仪式的妇女,手中有一团白色绵线,她们在男人们堆好的沙塔前,各自先用白线在立于沙塔四周的竹枝上缠绕几圈,然后通过主殿的大门,在堆放于主殿中央的"磨南磨赛"上面打个结,再将白线拉到立于佛像前的芭蕉树上,有的还再延伸出去,拴接在比丘面前的篾桌之上。

(5) 诵唱经文

中午11时,在佛殿内继续"赕比迈"仪式。大殿左侧有一齐膝高的水泥平台,上铺凉席,五位比丘在凉席上就坐,主持比丘手持经扇坐于前,另一比丘及其他比丘背靠墙面,一字排开而坐。经台下方,由波占率众男信徒跪坐于前,面对僧侣,女信徒在男性后方跪拜,散坐大殿四周。这部分的程序如下:

拜佛:如上午仪式,由比丘、民众对诵,经文包括《拿摩经》、《布陀经》(三皈依)和《星哈经》(五戒经)等。

祈福:诵唱《芒格拉》(《吉祥经》),其内容主要是涉及在此新年到来之际,代表整个村寨向佛主祈祷,请佛主保佑其子民在新的一年里无灾无病,粮食丰收。念诵过程中,比丘手持树枝,

① 拴线是一项贯穿于傣族喜庆典礼活动的重要礼仪。婚礼时老人为新婚夫妇祝福,或寺庙里僧侣为来拜佛的民众祝祷,都要在其手腕上拴一根线,以表关怀慈爱之情。

从身旁的一盆水中蘸水洒向众人头上,让其分沾圣灵的甘露。①妇女们依次走上前来,在佛坛前点燃蜡条插入蜡台,把整个大殿照耀得灯火通明,另有妇女和老人将点燃的蜡条插入“磨南磨赛”的竹槽中,为祈禳佛主保佑村寨人寿年丰收。

请神度亡:赕《浩匹哈》(请神及以食物飨神之意)。波占转身面向菩萨跪坐,开始独诵《浩匹哈》。据了解,所请的诸神,包括佛教和当地民间信仰中的诸神,如“的娃温”(男神)、“的娃拉”(女神)、“匹吗”(寨神)、“帕牙英”(天神)等。在诵唱《浩匹哈》之际,波占手持捐款捐物者的名单,插念《功德经》;其间,比丘又穿插念诵《勃恩》超度亡灵。

忏悔:诵《敢木牙楠》(滴水经)。② 众人静听比丘念诵,内容涉及为死去的生灵,包括人和动物、植物,如猪、鸡、虫、草、树木祈禳超度,为活着的人因为无心杀生而犯错表示忏悔。诵毕,比丘接诵《戛拉涅》,其间,比丘用树枝从一个水盂内蘸上施过法的净水向佛像和人群四处泼洒。村民们也手持杯、壶等器皿走出大殿,来到空地上蹲下,向佛主祈祷后,将净水倾在地上,浇奠亲人的亡灵。

仪式结束,有人为佛寺僧侣送上丰盛的年饭,青年妇女将大殿里的“磨南磨赛”拿到寺外,把“磨南”插入沙堆,“麦干”放到大青树下,光竹放到路上,各自回家。回到家中,一家人围在一起吃年饭。按照传统习惯,家中长者要为后辈念诵《拜年祝词》③。(附录二)

---

① 按局内解释,凡经僧侣诵经祝祷过的清水即含有佛主的福分和瑞气。

② 当地各种与祭奠祖先有关的场合都需诵“滴水经”。祭奠时由信徒在僧侣诵“滴水经”声之中,手持小铝壶、瓶子等盛水器皿,边燃烛祭拜,边向大殿内地上的孔穴里灌水。滴水经分两种,一种是《敢木牙楠》,可以由比丘或波占主持念诵;另一种是《戛拉涅》,由比丘念诵。《戛拉涅》经文内容较侧重从佛教的角度广义的解释人的生死观,不带有具体地域或族群文化的指向。而《敢木牙楠》经文则带有较多的村社地域观念和民间信仰认知,用于葬礼、祭寨神、祭家神等仪式之时,主祭人一般是波占。从此可以看出,波占是较“近”当地民众“凡俗”生活的村社群体代言人,比丘是较“近”“神圣”世界的佛教代言人,他们在以佛教为核心的当地全民信仰体系内显然处于较为尊崇的地位,所以在赕“比迈”一类村社仪式场合地位最尊贵,要同时肩负起宗教代言人和村社代言人的双重角色,此时波占的地位便只能退为其次。

③ 《芒格拉》的一种。(岩温扁、岩峰 1989: 549—550)

3. “近”民俗庆典

（1）放高升和歌舞

约下午5时，村里的青年男子酒足饭饱，在微醉的状态下齐聚佛寺右侧的谷场，有的扛着长长的高升，有的敲着长、短象脚鼓、铓锣和钹等打击乐器，还有些人跳起舞来，他们边舞边唱【依拉灰】（谱例3-1），妇女和小孩跟在后面拥向谷场。谷场内，打击乐队和舞者居场中央，另一些人走到谷场外侧的高升架下，准

谱例3-1

依　拉　灰

1=C $\frac{2}{4}$　　　　景洪县
中速　　　　大勐龙镇

1̇ 1̇ 6　1̇. 6 | 1̇ 6 1̇　6 | 1̇ 6 5　6. 1̇ |

记音：saa^{55}su^{55} li　yaa^{51}taa^{55} van^{51}tan^{35} kaui^{33}　tok^{55}nam^{11}juai^{33}

直译：光芒　太阳　　太阳　挨着　山头　　落水　滴

意译：太阳就要落　出了，　太阳的光芒像水遮盖了田埂。

6 1̇ 6　1̇. 6 | 1̇ 1̇ 1̇ 6 5 | 1̇.　6 |

lat^{33}tae^{51}　naa^{51}lot^{33}ho^{33}sang^{55}xaan^{55}hao^{51}ni^{33}　naa^{51}　jaam^{51}

遮 田埂　田 就　泼水节　　咱们呢　呐　　时候

我们的泼水节呀，在热闹的日子里点燃了高升，

1̇.　1̇ | 6　- | 6 1̇ 1̇ 6　1̇. 1̇ |

tsi^{55}　van^{51}　mon^{33}　i^{55} la^{51}　hui^{51}

点燃　热闹的日子　　依 拉　　灰

依拉灰！

6 1̇ 1̇ 6　6 | 0　0 | 0　0 ‖

i^{55} la^{51}　hui^{51}　u

依 拉　灰　唔

依拉灰！

演唱：岩罕哈　译词：张公瑾　采集、记谱：曹本冶、杨民康

采集地点：曼飞龙寨岩罕哈家　采集时间：2004年4月

备燃放高升。从不远的镇上来的一伙城镇青年男女，排成男女两行，在两位“舞头”的带领下，顺着谷场边沿，在绕行的状态下跳起了集体舞，开始的舞步和动作较简单，随着象脚鼓乐队鼓点节奏的变换，舞蹈的队形和舞步也开始变化多端。在谷场的内圈，有另一群本村的年轻妇女也在跳舞，她们简单地排成一溜，便随着象脚鼓点轻舒双臂，展腰扭臀地舞动，舞姿颇有特点，双脚基本原地不动，从两膝开始，经过臀、腰、肩，一直到头部，随着轻快、均匀的八分音符鼓点节奏，轻盈、有序地连续颤动，同时还两手往复环绕，轮番上举，大约每四拍有一次循环。在场地周围，中、老年男子坐在四周的土坡上，兴致勃勃地观看场上的表演，小孩则忙着嬉戏、奔跑，按照传统的习惯，围着村里的长者唱讨钱歌【软束】（谱例3-2）。

谱例3-2



i 6 6 | i i i. 6 | 6 i6 6. 6 |
xua[55]pua[33] mae[33] bau[35] laai[55] laai[55] kua[51] bau[35] jin[51] nuai[11] kua[11]
祈讨父 母 不 多 多 也 不 给 少 就
请父母不给大多也不给少

i i6 i | i i i. 6 | i 6i 6 |
bau[35] vaa[33] sang[55] xua[55] ii[35] duu[55] muu[35] tsun[51] too[55] xaa[13]
不 说 什么 祈讨可怜 成群 我
给少了就做不成什么了。请求可怜可怜我们吧,

6 6i 6. 6 | 6 i i | 6 i6 i |
an[51] laai[55] naa[13] lae[33] hau[13] maa[13] xua[55] tae[11] lae[33] neo[51]
的 多 呐 和 咱们 来 祈讨 一定 的 呢
给多多的吧! 我们还要再来讨。一定会的,一定会的。

6 65 6 | 0 0 ||
tae[11] lae[33] neo[51] uu
一定 的 呢! (喔)

演唱:岩罕哈 译词:张公瑾 采集、记谱:曹本冶、杨民康
采集地点:曼飞龙寨岩罕哈家 采集时间:2004年4月

谷场外侧,一只只长长的高升,有的架在火花架上,有的架在树上,也有架在篮球架上。有单个燃放的,也有两炮相连、甚至四五个绑在一起燃放的。一连串的火炮声和满场的火药味,全场欢声雷动,锣鼓齐鸣,有人还唱起了【高升歌】。(谱例3-3)傣家人认为,家里有灾病,是魔鬼在作祟,如将它放在水里、田里都没用,只有将它放在火炮里,放到天上,才能保佑家人来年无灾无病。

(2)赶摆、泼水

由于该年正逢昆明国际旅游节,各乡镇的节期由自治州泼水节组委会统一安排,使各地区的赶摆、泼水等庆典项目在16日至22日期间轮流举行,以增强节庆气氛。大孟笼寨在4月16

谱例 3-3

高 升 歌

景洪县
大勐龙镇

1=C $\frac{2}{4}$

| i 6. i | i 6. 5 | 5 6. |

记音：si[55] lot[33] long[55] lau[33] ni[33] naa[51]
直译：高 升 大 个 这 哟
意译：这个大高升哟，

| 6. 0 | 0 0 | i 5 6 |

pin[55] tea[35] meo[33]
是 从 时候
五月起就开始做。

| 6 5 | 5 - | i 6 6 3 |

deon[55] haa[13] bat[55] deu[35] jok[33] xuen[13]
月 五 现 在 抬 上
现在已经抬上架了，

| 5 5 5 6 | 7 7 2 | 6 - |

kaang[33] tae[33] kua[11] tsak[55] tsi[55] buu[55] tsaa[51]
架 了 就要 点燃 请求
就要点燃来奉献。

| 6 - | 0 0 | 0 0 | 6 5 6. i |

u si[55] lot[33] long[55]
(唔!) 高 升 大
我们这个又长又大的

| 6 5 6 | 6 4 5 5 | 5 - | 5 4 5 |

si[55] lot[55] jaau[33] hau[51] ni[33] naa[51] fang[51] tae[35]
高 升 长 咱们 这个 听 从
高升哟。

6 i 5 4 | 5 - | 5 4 5 | 4 5 6 5 |
nai^{51} maa^{51} nuak^{33} fang^{51} tae^{35} xua^{51} maa^{51}
里 来 外 听 从 口 来
大家都来听从！从里到外，从边上到中间

6. i | 5 4 5 4 | 6 6 4 | 5 4. |
kaang^{55} fang^{51} tang^{13} xun^{55} haan^{35} lea^{33} pua^{33} kaa^{11}
中间 听 从 官家 和 商人
不论是官家还是商人，

4 - | 2 2 4 5 | 6. 4 5 |
thun^{13} naa^{51} muu^{35} tsaau^{51} mueng^{51} fang^{51}
汇集 群 老百姓
老百姓都汇集在一起，是和尚还是智者，

7 6 7 2 i | i 6 5 6 | 6 - |
tang^{51} tang^{13} pha leong^{55} lae^{33} nak^{33} phaat^{35}
听 从 和尚 和 智者

0 7 6 7 | 6 5 6 6 | 5 7 |
fang^{51} tang^{13} haa^{13} maa^{51} lae^{33} si^{35} tii^{55}
听 从 侍卫 和 富翁
是侍卫还是富翁，是武术家还是商人。

7 5 6 | 7 7 5 6 | 5 - ‖
kaa^{11} taa^{55} di^{35} pua^{33} kaa^{11}
武术家 商人

演唱：岩罕哈　译词：张公瑾　采集、记谱：曹本冶、杨民康

采集地点：曼飞龙寨岩罕哈家　采集时间：2004 年 4 月

日下午举行赶摆。

“赶摆”，傣语意指在各种传统节日期间举行的仪式、歌舞和游艺表演，和贸易的综合性群体活动。16 日中午，笔者到达场地，见到象脚鼓乐队和盛装的姑娘舞蹈队在村头组队等候。寨中一

座二层小楼是这次活动的临时指挥所。寨子中央的佛寺一侧有舞台，上空悬挂一条红色布标："庆祝傣历1362年新年节"。佛寺的另一侧是一条狭窄的商业街，直通寨子的后山，街的两边摆满了小贩摊子，熙熙攘攘地挤满了来自本村和近邻的村民。

刚过午饭，只听得人群一阵喧哗，巡游队伍行动了。打扮漂亮的傣族姑娘们边走边舞，在前开路，象脚鼓乐队和扛高升的队伍随后，一对身穿孔雀彩衣，头戴白色面具和王冠的舞者，跟着象脚鼓的鼓点，往来穿梭跳着孔雀舞。队伍的中间，由一群中年男仕簇拥着两乘抬轿，前面一乘上置金碧辉煌、镂刻精细的佛銮，大比丘端坐其上，后面一乘竹制躺椅，上坐另一位大比丘。一些男信徒在轿的周围来回持棍表演武术舞蹈。轿后跟着大群身穿白衣，神情虔敬的男女。巡游队伍来到佛寺的后庭，两位比丘下轿，来到庭内，先拜菩萨，再由几位长者献上供盘，陪同坐下，便为前来拜谒的男女信徒诵经祈祷。

二层小楼上，一位主持人手拿扩音器，宣布庆祝活动开始并致辞，人们分为数群，一群涌向舞台边，观看赞哈表演；另一群来到寺院前方的广场上，准备参加舞蹈。当日的舞蹈主要分为两个部分，一是孔雀舞，二是集体舞。孔雀舞由两位男信徒表演，主要系模仿鸟类的安详漫步，有吉祥福瑞之意。集体舞与前述放高升时的场面颇为相似，但由女性舞者参与，分内、外两圈舞蹈，外圈由衣着光鲜，身形亮丽的未婚傣族姑娘组成，跳的是创新风格的集体舞，内圈由衣着较为朴素的已婚妇女组成，跳的是较传统风格的集体舞。①

本来应该是在歌舞即兴后举行泼水节的收场程序"泼水"。但歌舞尚未结束，突然下大雨，一场"天水"代替了人们互相之间的泼水。

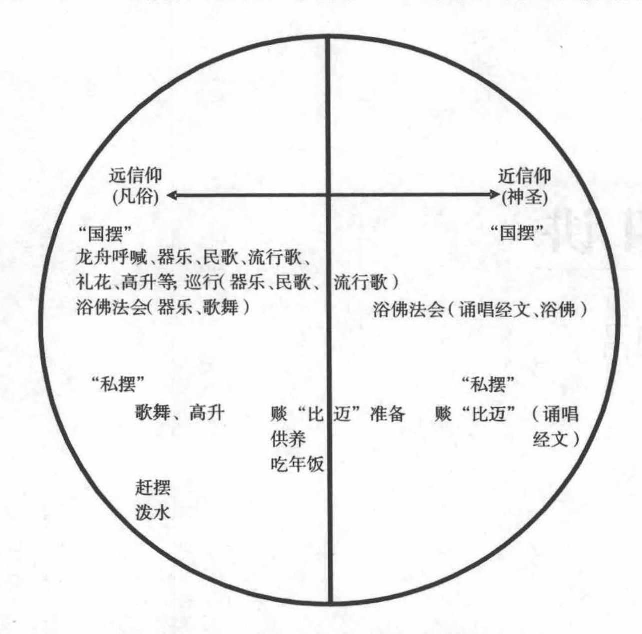
① 笔者注意到于外圈的未婚傣族姑娘，跳舞时不少两眼左顾右盼，显得心不在焉，颇不投入。据了解，由于本地年轻未婚女性大量外流，当地村社长者做出决定，每当节日庆祝活动期间，凡本村出外的女子，无论远近，都要启程回乡服务，以壮本村阵容声威，违者将受处罚。不知舞者的冷漠，是否与此有关？

第三讲

泼水节中的“近信仰”～“远信仰”行为及其音声

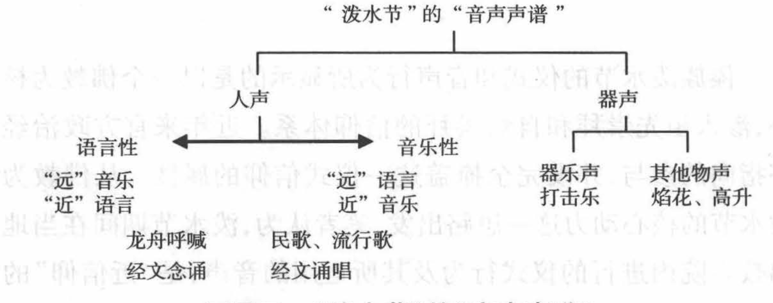
以佛教为信仰体系核心的傣族泼水节，其当今的外展行为整体框架从传统的村寨“私摆”扩展至包括官方行为的“国摆”，其中“近信仰”的仪式音乐和“近民间”音乐的总体布局基本是：仪式的祭祀环节以佛教经文的唱诵为主，在寺院内举行；而仪式的庆典环节则以民间歌舞、敲击乐为主，在空旷场地举行。前者显示的是泼水节的神圣性，后者突出的是泼水节“人神同乐”的相对世俗性。泼水节

的“近信仰”~“远信仰”行为及其音声可以用以下图示概括：



图示一　泼水节中的近信仰~远信仰行为及其音声

在此仪式行为框架之中“音声境域”(soundscape)的“音声声谱”(sound spectrum)分为“人声”和“器声”两大类。由人声所组成的音声，包括佛教仪式的各种“近”语言的经文念诵和“近”音乐的唱诵、民歌和流行歌演唱。“器声”包括“器乐声”(打击乐)和“其他物声”(如高升和焰花的爆炸声)。由此，泼水节的总体音声声谱如下：



图示二　“泼水节”的“音声声谱”

第四讲

结　语

傣族泼水节的仪式和音声行为所显示的是以一个佛教为核心,渗入祖先崇拜和自然崇拜的信仰体系。近年来官方政治经济指向的参与,并没完全掩盖这一仪式信仰的属性。从佛教为泼水节的核心动力这一思路出发,笔者认为,泼水节期间在当地佛教寺院内进行的仪式行为及其所运用的音声,是“近信仰”的核心部分,其中可细分比丘所主持的唱诵和波占所主持的唱诵,

后者带自然崇拜的色彩。

“国摆”和“私摆”性质的各种庆典活动，如爬龙舟，器乐、民歌、流行歌、赶摆、泼水等，为“远信仰”的行为；而“国摆”性质寺院内举行的器乐、歌舞，和“私摆”中的赕“比迈”准备、以及赕“比迈”之后对僧侣的供养和合家吃年饭、诵《拜年祝词》等，可以视为具信仰意向的民间习俗。

正如不少其他仪式传统，泼水节中的音声紧联着身体动作（舞蹈）。离开舞蹈，有时音声（音乐）便无从谈起。这种音声与舞蹈为一体的行为展现，由于笔者所属学科在方法上的局限，在本文之中并无探讨，但笔者觉得仪式及其音声的研究最终也须兼顾分析研究到身体动作的形态和含意。

最后，值得一提的是，学术界对泼水节与佛诞节之间关系的不同看法，就“国摆”泼水节有浴佛，但在村寨之中的“私摆”泼水节无此环节，却以祭祖为其重要组成，这一现象是否能给学术界有所启示？

参考资料

1. 曹本冶、杨民康:《西双版纳傣族“泼水节”仪式音乐》，载《中国传统民间仪式音乐研究 · 西南卷》，云南人民出版社，2003，第 347—396 页。
2. 陈茜:《泼水节的起源、传播及其意义》，载《贝叶文化论》，云南人民出版社，1990，第 181—202 页。
3. 邓殿臣:《南传佛教史简编》，中国佛教协会，1991。

4. 黄泽:《西南民族节日文化》,云南教育出版社,1995。
5. 刘岩:《南传佛教与傣族文化》,云南民族出版社,1993。
6. 岩温扁、岩峰主编:《西双版纳傣族歌谣集成》,云南人民出版社,1989。
7. 杨丽珍:《试论傣族和东南亚的泼水节及其传说》,载《贝叶文化论》,云南人民出版社,1990,第694—707页。
8. 杨民康:《中国傣族南传上座部佛教课诵仪式音乐研究》,载《中央音乐学院学报》,1999年第3期,第68—75页。
9. 杨民康:《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》,载《中国音乐学》,第4期,第103—114页。
10. 杨民康:《论云南少数民族南传佛教的乐器、器乐音乐及其与原始佛教音乐的渊源关系》,载《2000年佛学研究论文集》(佛教音乐2),台北:台湾佛光出版社,2001,第371—402页。
11.《云南民族民间故事选》,云南人民出版社,1960。
12. 张公瑾:《傣族文化研究》,云南民族出版社,1988。
13. 张公瑾、陈久经:《傣历研究》,载《贝叶文化论》,云南人民出版社,1990,第203—225页。
14. 张建章:《云南边疆宗教文化论》,芒市:德宏民族出版社,1993。
15. 征鹏、杨胜能:《西双版纳风情奇趣录》,云南民族出版社,1996。

[附录一]

【敬供歌】

贺嘎沙,贺嘎沙[1]

我们不忘朝拜天神地神

我们不忘供祭寨神家神

我们不忘朝拜风神雨神

我们不忘供祭树神草神

神啊,请你们牢牢记住

我们是怎样尽到了心意

为了感谢父母的恩情

我们准备了丰盛的酒席

死去的亲人啊

我们给你斟满了酒

我们给你添满了饭

筷子有八双

摆在八个方向

请来就坐吧亲人……

(岩温扁、岩峰 1989: 302—304)

---

① 歌的开头衬词,意为“听我来念啊,听我吟唱”。

[附录二]

《拜年祝词》

树枝吐嫩芽

大地换新衣

吉祥如意的新年来临了

大家一起送走旧的岁月

一起迎来新欢喜

儿孙们来磕头拜年

祝愿长辈们今后

路越走越宽广

日子越过越富裕

下河得鱼

种田丰收

谷子粒粒饱满

守戒积善功德高

吃的粮食堆如山

用的物品满竹楼

不愁吃,不愁穿

吉祥如意,长命百岁

(岩温扁、岩峰 1989:549—550)

4 第四章

海上白云观施食科仪

[illegible]

本章部分摘自《海上白云观施食科仪音乐研究》(1997)。《海上白云观施食科仪音乐研究》是《中国传统仪式音乐研究计划》之1993—1997年度,由蒋经国国际学术交流基金会及香港研究资助局提供经费补助的重点研究课题《中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究》的研究项目之一。本文作者和朱建明(上海艺术研究所)联合执行,谈敬德(南汇县文化局)协助,在1994年7月至翌年的6月之间,对海上白云观的科仪活动进行了实地考察,为1994年的中元节公醮(农历七月十五日,公历8月21日)及同年的8月27日陈氏道场所作的施食法事现场作了录像、录音,并前后多次采访了上海道教协会会长陈莲笙道长、海上白云观高功法师朱掌福道长及其他多位道士和上海道学院的青年学员,以及苏州玄妙观的多位资深道长。

道教是中国本土产生的信仰体系，它在立足于中国文化二千多年的历史中，其影响伸展到社会的每一个层面，与中国人的生活和习俗有着分不开的密切关系。不了解道教，就无法深刻理解中国文化的根源以及中国人的精神基本。道教科仪之“近”音乐之音声部分（“道教科仪音乐”），作为道教的外向仪式行为表现之一，其渊源可以追溯到春秋前的巫舞乐。但道教建教后在其科仪内所使用的音乐，一般以北魏神瑞二年（公元415年）嵩山寇谦之撰《云中音诵新科之诫》中改“直诵”经文为“乐诵”，为道教科仪活动中运用音乐诵经的最早文献记录。之后，在道教的不断发展的过程中，其科仪音乐形成了因时期、教派、地域和场合等的不同而多元化的风格特色。

音乐是道教仪式不可缺少的有机组合部分。它是在道教科仪所界定的特定有效时空范围内，深层信仰体系内涵外向性的视听符号，信徒认为具有通神、养生、遣欲及宣化的功能。作为宣扬道法的仪式主持者，道人本着“固定”的信仰内涵去执行科仪，虽然科仪的基本规范及其起点和终点（属道教超文化层次的宇宙观：阴阳及五行宇宙解释系统和天人合一的宇宙运作观念）是固定的，但在实践中所取的途径、方法，则以各道派传统的不同着重点，不同地理文化环境，仪式场合和对象、目的等因素有灵活性的选择和组合。这种“固定～非固定”互动性的运作，在时空线的延续过程中使道教科仪音乐成为具有多层结构的综合体。本文以位于上海市内的海上白云观施食科仪音乐的个案实例来探讨道教科仪音乐的内涵组成。

第一讲

信仰体系之外展行为:仪式中的音声

上海道教的早期发展约在魏晋南北朝时期,受到天师道祖廷江西龙虎山和镇江句容的茅山两大道教传统的影响。唐宋时期,上海的道教活动已颇活跃。该时期在上海活动的道士,以茅山及龙虎山两大道教传统背景的为主。至宋元年间,上海地区在家执道的道士已为数众多。自明代以下,上海道教受到龙虎山的影响较大。清代,娄近垣、邱从高等上海多位名道都曾在龙

虎山学道。民国时期,道教正一派曾一度以上海为活动中心。同时,因为上海社会经济的发展和各地人口的移入,形成了"本地帮"、"苏帮"、"甬帮"、"广帮"、"锡帮",及常熟、江阴、绍兴等多个"帮派"。(阮仁泽、高振农 1992:353—440)

海上白云观现今虽由全真道吕崇安道长主持,但执行科仪的高功、道班都是上海正一派的"本帮"道士,其科仪音乐也属"本帮"体系。所以,海上白云观的道教音乐实际上是"文化革命"后,上海正一派"本帮"道士汇归白云观内执行法事所用的"本帮"音乐。

总的来说,海上白云观道教科仪中的"近"音乐音声,如同其他地区的道教仪式传统,可以分为人声(诵、唱)及器声(法器、器乐)两大类。[①]

本文的依据是笔者在海上白云观所观察的 1994 年中元节施食科仪(农历七月十五日,公历 8 月 21 日)。施食科仪一般用于追荐祖先、亡灵,或祭祀孤魂,即拔荐亡灵,使其超度登天。整个法事以"炼度"亡魂为目的。

海上白云观的《炼度》法事的全名为《大梵先天斗姥水火祭炼元科》,共有 31 项程序,简叙如下:

1. 开坛
2. 安座宣旨
3. 献香
4. 三净咒(净身、净口、净心)
5. 启迎太乙救苦天尊
6. 水盂作用(作法洁净法坛)
7. 洒净(洁净天地宇宙)
8. 三上香

① 由于民族音乐学理论方法上的局限,本文对信仰体系中"音声"的探讨,暂时主要顾及听得到的"音声"。

9. 启圣（焚启圣符，请众圣降临法坛）

10. 宣意（介绍斋主、法坛情况及法事目的）

11. 登宝座（法师头戴莲花帽，作“斗姆”手诀，借助斗姆的神力施法）

12. 安宝座（法师作“莲花”手诀，施法放光明，引渡众生）

13. 献供养（向诸真奉献香、花、果、宝或水、灯）

14. 普召牒（召唤诸天神启幽房，摄魂列法坛接受祭炼）

15. 总摄召（召唤五方神灵童子，辅佐斗姆天尊，接引孤魂升往天界）

16. 破狱（焚破狱符、通幽符，法师作“破狱”手诀打破 12 道地狱门）

17. 颁普摄符（打通五岳九州岛之道，使孤魂一路畅通）

18. 颁召魂符（召请亡灵来到法会）

19. 召十方（再次召请十方不同身份和死因的、全尸和半尸的亡灵速速来赴法会）

20. 召正荐（奉告孤魂遵守法会规矩）

21. 召天医（使因病而死的孤魂再返真元，尸骨不全的孤魂恢复全形）

22. 解冤结（焚解冤符，说法使孤魂明白人生之无长，共释冤结，入光明之界）

23. 度亡人（度“已生未生、子亡母逝、飘流欲海、沉随血河”的孤魂）

24. 解衣（为孤魂备衣赴法会）

25. 参三宝（道众朝参灵宝、清微天宝、大赤神宝）

26. 施食、念灵书（法师手作“施食”诀，化食物为无数量，施食于孤魂）

27. 水火炼度（使亡灵结气聚神）

28. 三皈依（向亡灵劝说皈依道、经、师）

29. 九戒（向亡灵劝说九条戒律）

30. 升天(法师请诸神护送亡灵上升天界,永离恶趣)

31. 辞坛(启谢三清上圣及到来助法的诸神)

下表为整个施食科仪仪式程序的展现及其音乐的运用:①

表1　1994 年海上白云观中元节施食科仪仪式的展现及其音声运用

仪式程序　**音声运用**(人声:【曲名】/【腔名】/"首句曲词";器声:【曲〔牌〕名】)

07:30　鸣法鼓

【天下通行】　锣鼓

《太上全真早坛功课经》

【香赞】【香赞腔】"祥烟馥郁"　细乐伴奏

【雷祖诰】【章刮腔】"九天应元符"　法器伴奏

【生天步虚】【步虚腔】"杳杳冥冥清静道"　细乐伴奏

【太乙诰】【太乙诰腔】"青华长乐界"　细乐伴奏

【步虚词】【步虚腔】"茫茫酆都中"　细乐伴奏

【太乙赞】【香赞腔】"青玄上帝,青华教主"　细乐伴奏

08:20　《开坛》

【大开门】　粗乐

【诵经功德】【诵经腔】"诵经功德,不可思议"　粗乐伴奏

【灵官咒】【章刮腔】"仰启神威豁落将"　法器伴奏

【土地咒】【章刮腔】"经坛土地,神之最灵"　法器伴奏

【三皈依】【章刮腔】"无上道宝,当愿众生"　法器伴奏

08:50　鸣法鼓

【天下通行】　锣鼓

《玉皇宥罪锡福宝忏》〔一进〕

【皇忏头】【皇忏腔】"万劫先生诸罪垢"　细乐伴奏

【臣等窃念】【章刮腔】"臣等窃念,自从无始……"　法器伴奏

【拜九御】【九御腔】"臣等稽首上启,说经教主……"　细乐伴奏

【赞圣功德】【皇忏腔】"至心朝礼,放大光明"　细乐伴奏

【步虚词】【步虚腔】"道由心学,心假香传"　细乐伴奏

【至心朝礼】【皇忏腔】"愿毋起疑惑"　细乐伴奏

09:30　休息

09:40　鸣法鼓

《玉皇宥罪锡福宝忏》〔二进〕

---

① 对该科仪各环节的详细纪实,笔者另有著文(曹本冶、朱建明 1997),在此不赘。

	程序同“一进”	
	【急急风】【七花】	锣鼓
10:00	《正乙净坛玄科》	
	【步虚词】【步虚腔】“昔日延恩殿”	细乐伴奏
	【香水偈】【香水偈腔】“馨香乍热”	细乐伴奏
	【三上香】【香偈腔】“金炉初上宝香焚”	细乐伴奏
	【大开门】	粗乐
	【请圣】【仰启偈腔】“仰启玄天大圣者”	粗乐伴奏
	【急急风】【大开门】等	粗乐
	【跑五方】【结界在 X 方】	粗乐伴奏
	【急急风】等	锣鼓
	《玉皇宥罪锡福宝忏》〔三进〕	
	【十二愿】【皇忏腔】“愿苦恼愈平,普蒙解脱”	细乐伴奏
10:30	休息	
10:40	鸣法鼓	
	【二十四通】	锣鼓
	《灵宝供天祈福念科》	
	【仰仙客】	细乐
	【步虚词】【步虚腔】“道由心学,心假香传”	细乐伴奏
	【入意】【意子腔】“各礼师存念如法”	法器伴奏
	【师默咒】【默咒腔】“元始虚皇,万无之宗”	法器伴奏
	【急急风】	锣鼓
	【师默咒】【默咒腔】“无上三天,玄元始三晋”	法器伴奏
	《阳春》	
	【召亡灵】【召亡灵腔】“金童对对,玉女双双”	细乐伴奏
	【召饭】　1.【乾板】	法器、细乐伴奏
	2.【召饭偈腔】“臣闻一斗换梁州”	细乐伴奏
11:05	休息	
11:10	【天下通行】	锣鼓
	《灵宝供天祈福念科》〔续〕	
	【礼诰】【礼诰腔】“唯愿特垂慈惠”	细乐伴奏
	【献茶偈】【茶偈腔】“雀舌与先春”	粗乐伴奏
	【法师职调】【职调腔】“职授太上三五都功经箓”	法器伴奏
	【登宝座】【登宝座腔】“平座如法登宝座”	细乐伴奏
	《十献》	
	【献供白】【步虚腔】“道以斋为先”	细乐伴奏
	1.【十献腔　献香】	细乐伴奏
	2.【十献腔　献花】	细乐伴奏

3.【十献腔　献灯】　细乐伴奏
4.【十献腔　献水】　细乐伴奏
5.【十献腔　献果】　细乐伴奏
6.【十献腔　献茶】　细乐伴奏
7.【十献腔　献酒】　细乐伴奏
8.【十献腔　献宝】　细乐伴奏
9.【十献腔　献斋】　细乐伴奏
10.【十献腔　献衣】　细乐伴奏

11:45　休息

13:00　鸣法鼓

【柳摇金】【大开门】　细乐、粗乐

《灵宝供天祈福念科》〔续〕

【供天疏文】【乾板】　法器伴奏

【送圣】　1.【送圣腔】"稽首大罗玉清主"　粗乐伴奏

2.【步虚腔】"大梵三天主"　粗乐伴奏

【师具职】【职调腔】"臣系三天，金阙门下"　法器伴奏

【谢师】【九章腔】"回軿五云舆"　粗乐伴奏

【复炉】【复炉腔】"高功存神，烧香复炉"　法器伴奏

【十二愿】【步虚腔】"道以斋为先"　粗乐伴奏

【宣关】【宣关腔】"奉送三天三宝君"　粗乐伴奏

【送文书】【文书腔】"长空风静月华明"　粗乐伴奏

13:40　休息

13:50　鸣法鼓

【大开门】　粗乐

《玉皇宥罪锡福宝忏》〔四进〕

【皇忏腔】"愿天下歌谣欣国太平"　细乐伴奏

【步虚词】【步虚腔】"操度三界内"　细乐伴奏

《玉皇宥罪锡福宝忏》〔五进〕

【皇忏腔】"愿得证功德身"　细乐伴奏

【香赞】【香赞腔】"玉皇大忏，宥罪消愆"　粗、细乐伴奏

【大开门】　粗乐

《灵前十献》

【召亡】　锣鼓

【柳摇金】　粗乐

【四梦歌】【无常腔】"一枕梦觉庄周梦"　细乐伴奏

1.【十献腔　献香】　细乐伴奏
2.【十献腔　献花】　细乐伴奏
3.【十献腔　献灯】　细乐伴奏

4.【十献腔　献水】　细乐伴奏
5.【十献腔　献果】　细乐伴奏
6.【十献腔　献茶】　细乐伴奏
7.【十献腔　献酒】　细乐伴奏
8.【十献腔　献宝】　细乐伴奏
9.【十献腔　献斋】　细乐伴奏
10.【十献腔　献衣】　细乐伴奏
【伏愿】【十献腔】“金华照光锐”　细乐伴奏
【步虚腔】“道以斋为先”　细乐伴奏

14:50　休息

15:00　吹螺奏法鼓

《大梵先天斗姥水火祭炼元科》

【开坛】【香赞腔】“清静自然香”　细乐伴奏
【安座】【太乙赞】“青华教主,太乙天尊”　细乐伴奏
【三净咒】　1.【大梵腔】“俺摩利唧芒娑诃”　细乐伴奏
2.【步虚腔】“夕阳西去水东流”　细乐伴奏
【宣牒】　1.【步虚腔】“仰望顾八表”　细乐伴奏
2.【宣牒腔】“东望扶桑宫”　细乐伴奏
【大梵咒】　1.【大梵咒腔】“俺摩利唧芒娑诃”　法器伴奏
2.【香赞腔】“巍巍大范,雷祖皇上”　细乐伴奏
【登座赞】【登座赞腔】“玉坛香烬、朝罢枫宸”　细乐伴奏
【水盂作用】1.【步虚腔】“碧绿玄身洞达幽灵”　细乐伴奏
2.【水偈腔】“瑶池净水,丹井灵泉”　细乐伴奏
【洒净】【洒净腔】“琳琅振响,十方肃静”　细乐伴奏
【三上香】【香赞腔】“烟腾宝鼎,香爇龙诞上”　细乐伴奏
【启圣具职】【职调腔】“臣系三天,金阙门下”　法器伴奏
【登宝座】【登宝座腔】“平座如法登宝座”　细乐伴奏
【迎圣】【大梵咒腔】“囊莫罗咀哪”　法器伴奏
【仰启偈】【仰启腔】“仰启玄元大道法王主”　细乐伴奏
【佛咒】【大梵腔】“捺莫刺搭捺”　细乐伴奏
【安宝座】【登座赞腔】“安宝座先天斗姥大梵金尊”　法器伴奏
【放光明咒】【光明咒腔】“唵吽吽咤唎”　法器伴奏
【五供养】　1.【献供腔】“恭望大圣大慈超生死”　细乐伴奏
2.【献供腔】“香花果宝灯”　细乐伴奏
【普召牒】【召牒腔】“复还玄坛”　法器伴奏
【总摄召】【童子腔】“北方郁灵童子”　细乐伴奏
【破狱】【酆都咒腔】“茫茫酆都中”　细乐伴奏
【焚(颂)召魂符】【召请偈腔】“北斗回魖夜气清”　细乐伴奏

【召十方】	1.【吟诵腔】"志心召请"	法器伴奏
	2.【干板】"尽十方空界"	法器伴奏
	3.【吟诵腔】"香花奉请"	无伴奏
【香赞】【章刮腔】"修设斋筵"		细乐伴奏
【召天医】【天医咒腔】"玄元始晋,孕育三才"		细乐伴奏
【解冤结】【荡秽天尊赞腔】"天帝合明,下赴幽冥"		细乐伴奏
【参三宝】【上帝天尊赞腔】"禹余灵宝君"		细乐伴奏
【郊虚偈】【酥酡摩味赞腔】"酥酡摩味天尊"		细乐伴奏
【斛食供师座】【步虚腔】"稽首玉清元天尊"		细乐伴奏
【散食玄音】【章刮腔】"香烟散十方"		细乐伴奏
【水火炼度】	1.【荡形天尊赞腔】"玄元无上真"	细乐伴奏
	2.【荡形天尊赞腔】"九天生神天尊"	细乐伴奏
	3.【坎离交炼腔】"天一生水"	无伴奏
	4.【坎离交炼腔】"天有三奇日月星"	无伴奏
【三皈依】【三皈依腔】"道中尊,玉清主"		细乐伴奏
【九受戒】【九戒腔】"智慧生戒根"		细乐伴奏
【升天】	1.【九章腔】"回軿五云舆"	细乐伴奏
	2.【瑶坛腔】"瑶坛阐是已周圆"	细乐伴奏
【柳摇金】		细乐
【送亡人】【送亡灵腔】"情共诚,无上道"		细乐伴奏
【辞坛】	1.【拜坛腔】"元洞玄虚浩劫中"	细乐伴奏
	2.【辞坛腔】"三送已周完"	细乐伴奏
【柳摇金】		细乐

18:00　法事完毕

1. 仪式中的人声

人声包括诵唱经韵的"近语言"念诵、念咒声;和"近音乐"的经韵唱诵声。后者按道内诵唱经文的分类,有"韵曲"、"韵腔"、"韵子"、"韵"等。① 以唱词的结构、内容及意境,韵曲又分有"颂"、"诰"、"赞"、"偈"、"步虚"等形式。② 从研究者的角度,笔者用"朗诵式"、"吟诵式"、"吟唱式"和"咏唱式"来对

① 本文采用"韵曲"或"韵腔"。

② "颂",是指配有颂扬道法歌词内容的韵曲,如【香颂】;"诰",是诸尊神、仙真、祖师的训诫文告,如【太乙诰】;"赞",是赞颂道教诸神、诸仙功德的韵曲,如【香赞】等;"偈",是备有固定字数、四句词格的道诗,如【香偈】;"步虚",是道士斋坛赞颂时诵唱诗章的韵曲,以象征众仙缥步行虚空时的神乐之声。

道教科仪中的音声作一般性的分辨。“朗诵式”风格是一种按照自然语言声调而略为旋律化了的经韵诵唱，旋律材料集中在几个音上。（谱例4－1）“吟诵式”的韵曲，一般只伴用钟、铛、木鱼、磬、铙钹等法器，韵腔旋律性较弱，是以近语言性音调沿着五声音阶框架，一字一音（句尾拖腔除外），句末结尾落音趋规范化，用于经咒、吟中带唱的引腔等处（谱例4－2）。“吟唱式”的韵曲，旋律精简，少拖腔，在叙述性和歌唱性之间，呈公式化句式结构，以歌词的四、五、六、七、八、九言字数组成上下句结构，主要用在诸尊神、仙真之训诫文诰的唱诵中（谱例4－3）。“咏唱式”的韵曲，是一种旋律性强，调式调性明确的韵曲（谱例4－4）。另外，也有吟诵、咏唱和吟诵、咏唱混合运用的。

谱例4－1

《法师职调》【职调腔】「职授太上，三五都功经箓」

1=A
♩=144

1 2 3 1 2 2 1 6 6 1 1 2 2 1 6 6
臣 系 三 天，金 开 门 下，职 授 太 上 三 五，

(3) 1 6 6 0
都 功 经箓。驱邪→院，领→籍仙官，

2 3 3 2 1 2 3 2 2
兼 行 →紫微雷 光，酆 狱→诸司事。

6 1 1 2 5 1 1 （6 1 6 2 6）
下 土(格) 小兆 微臣史鼎清。（词略）（冬当当当当当当）（下略）

谱例 4-2

《师默咒》【默咒腔】「元始虚皇,万无之宗」

1=G $\frac{2}{4}$

♩=78

i 2 3 | 2 21 i 6 | 2 21 6 | 6 5 6 | i 2 3 | 2 2 21 6 |

1.元始　虚(心)皇，　万杰　之宗，三天　洞(啊)朗，

i i 2 3 | 2 2 21 6 | 2 2 i | 6 5 6 i 6 | i 2 3 | 2·i i 6 |

2.九(哎)回　七(呀)转，　混合　回　风，　散藤　万　神，

i i 2 3 | 2 21 6 | 2 2 i | 6 5 6 | i 2 3 | 2 2 21 6 |

3.吉(啊)日　行事，　意天　所　宗，愿保　劫(啊)年。

1.2. 2 2 i | 6. 5 6 | (冬当乙冬 当木冬 | 当冬冬 当冬当冬) :|| 3. (冬当当 冬当当当) |

1.肇生　太　空。　永享　无穷

5 6 5 3 2 | 6 1 6 5 6 | (木当当当 当冬 | 冬当当 冬当)

2.静　坐　开　通。　(紧接下曲)

谱例 4-3

《雷祖诰》【章刮腔】「九天应元符」

1=C

♩=45

2 2 3 - - 0 5 5 5 3 2 3 -

志(啊) 心　志(啊)心 皈 命 礼。

i i i i 5 6 6 5 5 5 6 3 2 1 1 0

九天 应元 府 (啊)元 上 玉 清 王。

|: i i 5 2 i 6 5 6 3 3 5 5 3 5 5 6 3 2 1 1 0 :|

化 形 而满 十 方， 谈 道 而 跌 九 凤。

(2 i) (5 i 6 -.)

三十 六天之上， 阅 宝 笈 考 琼 书。

。

(i i 6) (5 i 6 -)
千 五 百劫 之 先, 位 上 真 权 大 化。

(i i) (5 5 3 2)
手举 金光 如 意, 宣 说 玉 枢 宝 经。

谱例 4-4

《香赞》【香赞腔】「祥烟馥郁」

1=C

♩=36

(当 0 3. 5) | 2. 1 | 1 5 3 5 | 1. 0 |
祥 烟 馥

1 2 3 2 6 2 | 1 2 0 | 6. 5 3.5 2 3 | 5 5(4 3 5) |
(啊) 郁, (嗯) 瑞

6 6 5.6 2 | 3 (6.5 3 6) | 5 6.5 3 5 | 2 1 2 |
气(吔) 氤 氲,

2 1 2 | 2 1. 2 | 3. 5 6 | 5 - |
(嗯) 罗

i i 2 3 i 7 | 6. 0 | 6 5 3 2 | 3 5 4 3 |
天(吔) 海 遥 界

2.3 5 3.5 2 6 | 1 1. 6 | 1. 2 3 5 5 3 | 2. 0 |
香 腾,

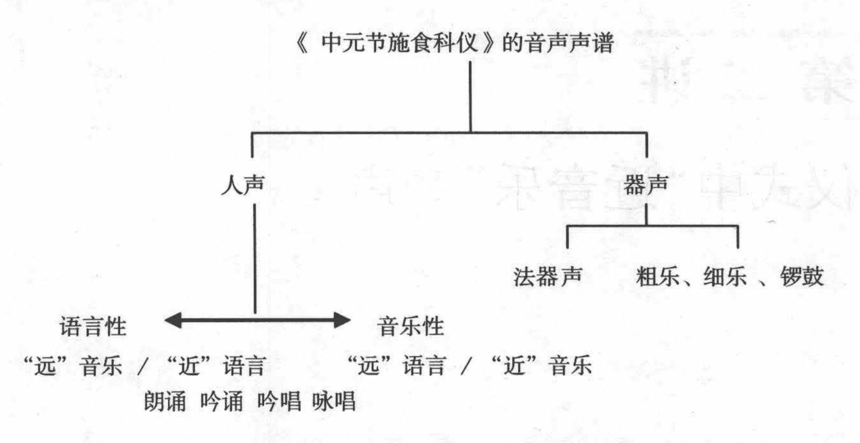
2.3 5 5 3 5 2 3 | 5 - | 6 i 6 |
稽 首

5 5 5 4 | 3 3 2 | 1 (2 3 2 7) |
尽 来 临,

2. 仪式中的器声

海上白云观所用的器乐组合,除了钟、鼓、铛、木鱼、磬等法器以外,还用吹、拉、弹、打乐器。器乐伴奏和间场器乐音乐有

“粗乐”和“细乐”之分。粗乐使用唢呐、锣、铙、钹、钟、鼓等乐器,以唢呐为主奏旋律乐器。细乐则为丝竹器乐的合奏,用笛、二胡、三弦、琵琶、阮等旋律乐器,以笛为主奏旋律乐器。除此之外,仪式中还用一些锣鼓乐。



图示一 海上白云观道教科仪《中元节施食科仪》的音声声谱

第二讲

仪式中“近音乐”音声

1. 人声

(1) 韵曲的旋律形态

笔者从海上白云观施食科仪的实况演出记录中收集到共118首韵曲，其旋律大多以沿着五声音阶作级进进行为主，间中运用变徵(fa)和变宫(ti)。韵曲以齐唱、独唱、轮唱及独唱夹齐唱方式，用真声演唱。韵曲的音域平均在九至十二度之间。拖

腔大多数用在词句句逗、句尾、段尾、曲尾等部位。调式最多为宫(do)和羽(la),其次为商(re)和角(mi)。相对来说,徵调(sol)用得最少。虽然白云观施食科仪的韵曲以单声部音乐(monophony)为主,但其声乐与器乐伴奏之间,及声乐本身各声部之间,都时常出现支声复调的现象。

对韵曲起着结构性基础支架作用的是一些旋律型。如果把这些旋律型看作为海上白云观科仪音乐“词库”中所储存的“词汇”,韵曲内各乐句的组成,便是在这词库中取出若干个适当的词汇,用重复、变奏、串连等手法而构成。(曹本冶 1991:93—103)一个词汇,一般由二至三个骨干音的“典型旋律型”所组成,以五声音阶中的某一个音为其旋进的方向。以宫为旋进方向的词汇共有六种类别:D1[DR D],D2[RM D],D3[RS D],D4[SM D],D5[LS D]和 D6(以 do 为目标的五声音阶级进,如:6→5→3→2→1)。[①] 以商音为旋进方向的词汇共有三种类别:R1[MS R],R2[SD R]和 R3(以 do 为目标的五声音阶级进)。以角为旋进方向的词汇共有五种类别:M1[DR M]、M2[RD M]、M3[MR M]、M4[SL M]和 M5[LS M]。以徵为旋进方向的词汇有五个类别:S1[DL S]、S2[RM S]、S3[SM S]、S4[SL S]和 S5[LM S]。以羽为旋进方向的词汇有四类别:L1[DS L]、L2[RD L]、L3[LS L]和 L4(以 la 为目标的五声音阶级进)。[②] (表2)

总括来看,大多数词汇在韵曲中都显有较特殊的音乐功能;比如,用在韵曲的曲首,或在上下句为结构单元的韵曲之上句者,有 D3、D6、R1、R3、M2、M3、M4、S1、S2、S3、S4、L1、L2、L3、L4。作为韵曲的段尾、曲尾,或在上下句为结构单元的韵曲之下句的,有 D1、D2、D3、D4、D5、D6、R3、M3、M4、S3、L1、L3、L4,其中有些词汇是具有双重功能的:既用于曲首的旋律,也作为曲尾的终止。

---

① D 为 do、宫,R 为 re、商,M 为 mi、角,S 为 sol、徵,L 为 la、羽。

② 因为篇幅的限止,表 2 只选择性地举一些例子,详细的分析请见曹本冶、朱建民著:《海上白云观中元节施食科仪音乐研究》(1997)。

表2 典型词汇例

类别	旋律型	腔句	韵曲例
D1	〔DRD〕	1 2 3 2 3 5 2 1 6 1	《十献》【献花】
D2	〔RMD〕	2· 3 5 6 5 3· 2 1	《玉皇忏》【赞圣功德】
D3	〔RSD〕	2· 1 1 5 3 5 1 -	《早课》【香赞】
D4	〔SMD〕	5· 6 1 2 1 6 6 5 3 3 5 2 4 3 2 1 -	《玉皇忏》【十二愿】
D5	〔LSD〕	6 6 5 3 5 6 6 5 5 1	《早课》【步虚词】
D6	五声音阶	6 5 3 2 2 -	《斋天》【送圣】(2)
		1 6 5 3 2 1 -	《斋天》【谢师】
		1 6 6 1 6 6 5 3 6 5 3 2 3 2 1 6 1	《玉皇忏》【拜九御】
R1	〔MSR〕	3 5 1 6 6 5 3 2 -	《早课》【步虚词】
R2	〔SDR〕	5 1 6 6 6 5 3 3 5 1· 2 3 5 3 2 -	《早课》【太乙赞】
R3	五声音阶	6 3 5 3 2 1 2 -	《斋天》【送圣】(1)
		6 5 3 5 4 3· 2 1 3 2 -	《斋天》【送文书】
		6 6 6 5 3 2 -	《炼度》【郊虚偈】
M1	〔DRM〕	1 2 3 - 2 3 6 1 2 3 -	《炼度》【三净咒】(1)
M2	〔RDM〕	2 1 2 2 2 1 6 1 2 3 6 5 6 2 4 3	《炼度》【安座】
M3	〔MRM〕	3 5 3 2 1 2 3 -	《斋天》【送圣】(1)
M4	〔SLM〕	5 6 1 6 5 3	《灵前十献》【四梦歌】
M5	〔LSM〕	6 1 6 5 3 2 1 2 3 -	《十献》【献斋】
S1	〔DLS〕	1 2 1 6 5 3 6 5	《净坛》【步虚词】
S2	〔RMS〕	2·3 5 5 3 5 2 3 5 -	《早课》【香赞】
S3	〔SMS〕	(5 6 3 2 5 6 6) 5 3 2 5 -	《净坛》【香水偈】
S4	〔SLS〕	5 5 3 5 5 6 5 3 5·	《净坛》【三上香】
S5	〔LMS〕	6 5 3 5 2 3 5 -	《早课》【香赞】
L1	〔DSL〕	1 1 1 1 5 6 -	《早课》【雷祖诰】
L2	〔RDL〕	2 1 6 5 6 -	《开坛》【三皈依】
L3	〔LSL〕	6 1 6· 5 3 5 6 -	《斋天》【入意】 "各礼师……"
L4	五声音阶	3 3 5 3 2 1 6	《十献》【献花】

词汇在韵曲中实际运用时,其灵活性主要体现在两方面:①扩充性/压缩性的变奏,在腔句中以"加花"/"减字"的手法来改变、延长或压缩腔句;①或以在腔句前或后"加句"的手法来延长腔句;②以"改字"手法来为腔句提供变化。这两种变奏手法

① 与江南丝竹的放慢加花手法类似。

往往是综合性的运用在韵曲内，并以节奏上的变化，使词库中所储存的有限性词汇在实际运用中得以无限性多元化发挥（谱例4－5、4－6、4－7、4－8）。

谱例4－5

腔句加花

3 5 6 3 2 － 《斋天》【送圣】2“大梵二天主”

3 5 1̇ 6 6 5 3 2 《早课》【步虚词】“茫茫酆都中”

谱例4－6

腔句后加句延长

加句延长

5 6·5 3 5 2（1 2 2 1 2 －） 《早课》【香赞】“祥烟馥郁”

谱例4－7

腔句前加句

5 5 3 5 5 3 2 － 《炼度》【召十方】2“尽十方空界”

加句

（5 3 5 6 1̇ 6）5 6 5 3 2 1 2 － 《早课》【太乙赞】“旨玄上帝”

谱例4－8

腔句改字

1̇ 1̇ 1̇ 1 5 6 － 《早课》【雷祖诰】“九天应元符”

2 1̇ 6 5 6 － 《开坛》【三皈依】“无上道宝”

1̇ 1 5 6 1̇ 1 2 1̇ 6 《玉皇忏》【臣等窃念】“臣等稽首上启”

在调式方面，不少韵曲是以器乐尾奏结束的，其中一部分韵曲的声乐部和器乐尾部的中心音是一致的；但也有部分韵曲，其声乐部旋律可能着重某一调式，但却给紧接着的器乐尾奏带领至另一中心音上。[①] 这种同韵曲内声乐部和器乐尾部中心音转

① 据陈莲笙道长解释，虽然理论上不知为何，但这样听起来“顺”一些。笔者认为，基于吴语地域戏曲、曲艺也有此现象，这可能涉及到地域性的风格及审美观等因素，显示了道乐与地域“俗”音乐文化之关系。

移的关系最多是声部以宫为中心,而全曲器乐尾部的结音是羽音。

(2) 韵曲的节奏形态

海上白云观施食科仪音乐总的节奏形态均衡稳定,律动单元多数为二拍或四拍,也有少数是以单拍为律动单元的。律动率由每分钟 36 次到 120 次。一般来说,属道教核心层次(即用于道人自身修炼或赞颂神、道)的韵曲,其律动率较低(如【香赞】、【生天步虚】、【太乙诰】等)。而属表面层次的韵曲,如【十献】之【献香】、【献花】、【献灯】、【献水】、【献果】、【献茶】等,其律动率较轻快。[①] 一般腔句的律动时值相等于或长于词句的字数,位于经文结构单元尾的腔句(如上下句结构之下句、三腔句式和四腔句结构单元之尾句、或曲尾的终止句),则时值更长些。

在节奏形态方面,常用的节奏"词汇"主要是均衡型——此种节奏型进行平稳,音符时值短而平均,常见的典型节奏型可分为"均值"、"前紧后松"和"中间紧前后松"三种。"均值"节奏型最为普遍,例如《早课》之【香赞】内的 **543 2.35 3526 1**。"前紧后松"节奏型的例如:《早课》之【香赞】内的 **1 2 2 1 2 -**。"中间紧前后松"节奏型的例如:《早课》之【步虚词】中的 **3 5 i 6 6 5 3 2 -**。切分型节奏型的运用虽有,但较少。

(3) 韵曲的结构形态

在单句韵曲的层次上,海上白云观施食科仪音乐韵曲的结构模式有五类。(a)"**单腔句反复式**"结构,全曲由某主音衍生;如《炼度》之【迎圣】中,以中心音"商"为旋律进行方向的旋律型 **3 5 2**和**6 1 2**,是整首韵曲的主腔材料。(b)"**二腔句式**"(上下句)的韵曲,可再细分为两种,一种是前有引子,后接上下句单元多次重复的;如《早课》的【雷祖诰】,曲首由引子开始(**2 2 3 - - 0 5 5 5 3 2 3 -**),之后接上下句结构单元(上句

① 有关核心层次和表面层次的讨论,见本文的〈结论〉部分。

1̇ 1̇ 1̇ 1̇5 6；下句5 5 5 6 3 2 1），重复十次用于经文。另一种前面没有引子，如《早课》的【生天步虚】。（c）“**三腔句式**”的韵曲，例子见于《开坛》的【诵经功德】，《玉皇忏》之【赞圣功德】，《斋天》之【送圣】“稽首大罗玉清主”等。（d）“**四腔句式**”，曲例如《十献》之【献花】、【献灯】、【献水】、【献酒】、【献宝】；《炼度》之【水火炼度】的“玄元无上真”、【三皈依】、【九受戒】等。（e）“**多腔句串连**”结构模式，以串连数个典型旋律“词汇”建立各腔句，而其腔句不一定像三腔句式或四腔句式那样在重复时按首次演唱时的次序排列，如《早课》之【香赞】，有九个腔句组成。

不难看到，海上白云观中元节施食科仪的声乐结构基础是“板腔变化体”和“曲牌联套体”。上述的单腔句反复式、二腔句式、三腔句式、四腔句式韵曲结构都是主要在“板腔变化体”的结构原则中运作的；而腔句串连则是有着“曲牌联套体”的性质。如果以一个科仪作为单元，那么每一场科仪的音乐便是一个套曲。再以整个中元节施食科仪来看，中元节施食科仪音乐这个大套曲由九个仪式环节所组成，每个仪式单元本身是这大套曲内的一个套曲。

（4）韵曲运用的特点

重复变奏是中国传统音乐中最基本的创作手法，本文前面已自旋律及节奏“词库”讨论了重复变奏的其中一方面。现就韵曲的运用特点来讨论重复变奏手法的另一方面。海上白云观施食科仪中韵曲在仪式中的运用，按照韵曲与经文的关系以及韵曲与仪式的关系，主要有“一词多曲”和“一曲多用”两种手法。

一词多曲。“一词多曲”是道教科仪音乐所普遍存在的现象。有时，同一首词可以用快、慢不同的曲调来诵唱，道人可以依不同场合、对象的需要选择快或慢的唱法唱完这首词。[①] 据上

---

① 同样情况也见于其他地区的道乐传统：如川西（甘绍成 1989）；武当山（曹本冶、蒲亨强 1993）；龙虎山（曹本冶、刘红 1996）；香港（曹本冶 1989）。

海道教协会会长、资深高道陈莲笙和海上白云观资深高功法师朱掌福道长所说，一段经文除了用韵曲的一般速度来唱以外，也可以用“慢腔”（放慢速度）的方式来唱；即是以法师唱二句，道众重复二句的方式把韵曲放慢唱，并在慢唱的过程中采用加花变奏来丰富旋律。①

一曲多用。“一曲多用”是指曲调、词格不变，用不同词的经文在不同仪式中；或在词、曲不变的情况下用于不同的科仪。前者如【雷祖诰】、【灵官诰】、【土地咒】、【三皈依】等曲调相同的韵曲，给配上不同词的经文而用于不同仪式程序中。后者则如【登宝座】，同曲同词用在《斋天》和《炼度》两个仪式之内；当然也包括如【步虚】之类的通用在多个科仪中的韵曲。陪伴着“一曲多用”的往往是“一曲多变”，即是在韵曲主体保持不变的原则之中寻求表层旋律细节的变化。（表3）

表3 “一曲多用”

韵曲名	仪式场合
上、下句式：1̇ 1̇ 1̇ 1̇5 6 ；5 5 56 32 1	
【雷祖诰】	早课
【灵官诰】	开坛
【土地咒】	开坛
【臣等窃念】	玉皇忏
【礼诰】	斋天
【香赞】	炼度
【散食玄音】	炼度
上、下句式：5 61̇ 3 51̇ 1̇1̇ 2̇1̇6 532 5 ；6· 1̇ 2̇· 3̇ 1̇ 65 3 563 2	
【天生步虚】	早课
【步虚词】	净坛
【送文书】	斋天
【登座赞】	炼度
【仰启偈】	炼度

---

① 如《炼度》之【破狱】“茫茫酆都中”，原曲之16句可以用此方法形成一首32句的韵曲。

曲目	科仪
【斛食供师座】	炼度
【辞坛】	炼度

上、下句式：3 51̇ 66 53 2 ；6· 1̇ 5635 66 65356 1

曲目	科仪
【步虚词】	早课
【步虚词】	玉皇忏
【皇忏腔】	玉皇忏
【步虚词】	斋天
【送圣】	斋天
【宣关】	斋天
【宣牒】“仰望顾八表”	炼度
【升天】“回骈五云舆”	炼度

四句式：3353216̣；1· 233123；1̇1̇1̇16535；123235216̣1

曲目	科仪
【十献·献花】	十献
【十献·献花】	十献
【解冤结】	炼度
【水火炼度】“玄元无上真”	炼度
【水火炼度】“九天生神天尊”	炼度
【三皈依】	炼度
【九受戒】	炼度

2. 器声

(1) 法器

法器是仪式中象征道法的器具，凡朝简、如意、玉册、令旗、令箭、宝剑、令牌、印章、水盂、镇坛木、天蓬尺等用来仰启神仙、朝觐祖师和驱恶镇邪的仪式器物，和用作伴奏诵唱经文的敲击乐器，如木鱼、磬、钟、鼓、铃、铙钹、铛等，都属法器。有敲击乐器性能的法器在仪式中主要用于伴从经文的念唱，起着加强和界划节奏、节拍的作用，因此使道众的念唱整齐一致，在必要时并可以用法器的击拍来加快或放慢道众念唱的速度。站在局内人的角度，道教科仪中所用的法器有它们的信仰象征。法器便是以它们所给认定的法力在仪式中发挥着仪式的功能。钟，其柄上端称作剑，山字形，以此象征三清，被视为具有降神除魔的作用。(《道教大辞典》1994：722)锣，喻狮吼。大钹喻阳，小钹喻阴。(《苏州道教艺术集》1957：72—73)海螺喻玄武。(同前)

鼓,具有通神避邪的功用。(《道教大辞典》1994:954)磬,其声铿锵琳琅,可上彻云霄,下振泉壤,并有喻朱雀之说。(曹本冶、蒲亨强 1993:162)

(2) 器乐

海上白云观施食科仪之韵曲的器乐伴奏是以细乐为主。器乐间场音乐则粗、细、锣鼓兼有。旋律乐器在伴奏经韵时,其主要原则是随腔伴奏,在器乐部与声乐部同时进行时呈现出类似江南丝竹音乐的"加花减字"的关系;而在提供声乐部的乐句、乐逗之间的间奏时,则紧密地连续着前后乐句或乐逗。①

据实地采录数据,海上白云观的施食科仪所用到的细乐器乐曲牌主要是【迎仙客】和【柳摇金】两首;粗乐以【大开门】为主;锣鼓乐则用【天下通行】、【急急风】、【七花】等。因为各仪式程序的演释所需之时值有一定的伸缩性,所以仪式中所运用的器乐曲牌其本身的结构也具有可快可慢、可长可短的灵活性。这些曲牌都以短小乐句串连组成,可以反复演奏,其中若干乐句具有可作为终止全曲的功能,使该曲可以随时按需要实时结束。②(谱例4-9)

谱例4-9

【柳摇金】的灵活运用(摘录)

慢　式 i̇. 5 6 i̇ 5 | 3 - 3 2 5 | 6. i̇ 2̇ 3̇ i̇. 6 5 7 | 6 - 6 i̇ |

快　式 i̇ 6 5 3. 5 | i̇ 6 5 6. i̇ |

演出之一 3. 5 6. i̇ 2̇ 3̇ i̇ 2̇ 7 6 5 3 6 -

---

① 陈莲笙道长形容这种关系为,"器乐伴奏要'勾牢'(上海话:即"勾紧"之意)唱腔"。

② 此现象在各地道乐所采用的间场器乐音乐中普遍可见;这方面与戏曲中用来配合舞台动作所常用的器乐曲牌相同。其他有关的分析详见《Taoist Ritual Music of the Yu-lan Penhui (Feeding the Hungry Ghost Festival)》(Tsao Pehyeh 曹本冶 1989:86—95);《龙虎山天师道音乐研究》,(曹本冶、刘红 1996:138—14)。

器乐音乐衬托渲染道场内的仪式气氛。科仪的开始是由击鼓发擂、锣鼓乐领先，既是宣布仪式演释即将开始的讯号，也为仪式的有效区（道场）营造了一种特殊的气氛。这声音环境可以看作是一种为道人提供由“人”蜕变为能与神、鬼沟通的“仪式主持者”的媒介。穿插于各仪式环节之间（或之中），器乐音乐一方面起着分界各仪式环节的功能，另一方面则以声响填补了仪式环节之间的空隙，使仪式自始至终容纳（absorb）在音声环境之中，是仪式连续性和整体性的要素。

第三讲

仪式音乐的组合层次及固定与非固定因素

上海道乐包含了东乡、西乡、市区三个亚地域性风格，其中东乡道乐与市区本帮道乐风格较近似。东乡道乐以南汇县道教传统为典型。南汇县位处上海东南部，自清代雍正三年（1725年）建县以来，至道光、咸丰年间，该地域便普遍信奉道教。据《中国民族民间器乐集成·上海卷》收集小组的考察资料，就近百年计，全县30个乡镇共有60多个道教班社，每个班社由5至

6人，到几十人组成。东乡道乐的器乐以细乐为主。该亚地域性音乐风格特色是行腔软滑流畅，器乐伴奏和间奏采用民间清音班演奏丝竹的“你繁我简”，“你高我低”，“你长我短”的手法，在各声部之间造成横向旋律连绵不断，纵向富有对比，呈现支声复调的效果。而上海市区本帮道士的音乐风格的源头组合则有以下各方面的因素。

（1）跨地域性的道教文化传统

在宏观层面，跨地域性的道教文化传统包括了以道教作为信仰系统整体之核心因素（信仰、宇宙观、教义、教理等）。（吕理政 1990）在微观层面，道教正一派在核心信仰系统整体内之“行道”，经历史上的时、空演变过程中所形成的派系文化传统。

（2）地域性民俗文化

这包括了江南吴语地域的方言系统，生活习俗，民间“俗”乐（民歌小调、器乐、说唱、戏曲）等因素。这一地域文化的特性提供了上海道教音乐传统的生长环境。总括说来，民间“俗”乐的地域性特色，同样也呈现在上海的道教音乐之中：如，旋律的进行婉转曲折；旋律沿着五声音阶婉转地级进；下行级进的多次模进 re-do-la-sol→do-la-sol-mi→la-sol-mi-re→sol-mi-re-do→mi-re-do-la；跳跃性的 mi-do-la-sol、la-sol-mi-re-do，和波浪型的 do-re-mi-re-do-la-sol 连续向下推伸等特点。

（3）上海郊区东乡道教传统

据陈莲笙道长所说，上海的本帮传统基本上是在1850年前后由赵志坚和潘柳卿两位道长从松江沿浦东南汇、川沙传入的。[①] 现今市内的本帮道士都可追根于这两个传派。因为这一渊源关系，本帮和东乡道士能够同坛做法事。

（4）上海佛教“花和尚”的法事音乐

① 有关上海市区和东乡道乐的渊源和流传途径，见朱建明、谈敬德、陈正生著的《上海郊区道教及其音乐研究》。（2001）

据陈莲笙道长所说,本帮道士的施食科仪音乐部分取自上海佛教"花和尚"(上海本地以执行佛教仪式为专业的仪式执行者)的法事音乐。可惜,据《中国民族民间器乐集成·上海卷》副主编唐文清说,"现在"上海可能只剩一位年老的"花和尚",但不谙音乐。因为目前资料的缺乏,暂时无法追随此条线索。[1]

白云观建观时(1882年)处于东乡道教影响范围之内,而目前驻观道士仍以东乡地区的为多。虽然市内海上白云观道乐在总的风格上与浦东的东乡道乐较接近,但在细节上仍有不同之处。据观内道人所说,白云观道乐在风格上较注重庄严华丽的仙道气氛,在奏唱道乐时速度缓慢稳重,器乐不用京胡,而浦东的东乡道乐则旋律上加花较多,以京胡为其重要的旋律乐器。(谱例4-10)

谱例4-10

白云观道乐与浦东东乡道乐的比较

白云观《炼度》【开坛】2 2 2 12 | 3 3 2 35 | 1·2 321 | 6 - 0 0 |
「清静自然香」[细乐伴奏]
东乡「清静自然香」2 2 | 2 12 | 3 - | 2·5 35 | 1·2 353 | 2·3 17 | 6 - |
[细乐伴奏]
白云观 0 0 1·2 353 | 2 - 25 3532 | 1 - 66 123 | 2 -
东乡 61 535 | 6 - | 1·2 353 | 2 - | 13 2317 | 6 - | 1 61 | 2 - | 2 - |
白云观 3·5 61 | 5 - 3 56 | 2 - 25 321 | 6·1 232 12 | 5 5 5161 |
东乡 3 - | 5 - | 2 - | 2356 3217 | 6 - | 13 26 | 5 - | 5 1·6 |
白云观 5 - 5·3 5 | 51 635 | 6·1 232 1 216 | 5·6 2 3561 |(下略)
东乡 5 3 | 1·6 5 | 5 61 | 3 35 | 6·1 23 | 1 216 | 5 - | 2 3 |(下略)

(词略。东乡韵曲取自《上海南汇县民族民间器乐集成》,第四册,第584页,南汇县文化馆、南汇县民族民间器乐集成编辑室,1988年油印本。)

---

[1] 1995年7月27日访问唐文清记录。

除了与江南丝竹的关系，白云观道乐呈现的地域性特点还包括一些也见于地方戏曲，民歌小调和说唱音乐的因素。比如，白云观道乐韵曲声乐部的字断腔不断的唱腔风格及器乐部和声乐部密切配合而组成一条连绵不断的旋律线等风格特点，也见于沪剧的唱腔风格。白云观道乐与上海及邻近地区的民歌小调之间也不难发现两者之间的互融关系。谱例4－11是【生天步虚】与流传在松江、奉贤、南汇地区民歌【长工苦】的比较。两首曲的上、下句七字句结构、旋律、词配音的位置、结束音全同。

谱例4－11

白云观道乐的地域性（一）

白云观【生天步虚】（词略）

5 6i | 3 5i | ii 2i6 | 532 5 | 0 0 | 6 2 | i 65 | 3 53 | 2 - ‖

上海浦东民歌【长工苦】

35 35 | i2 26 | 5 - | 62 6 | 6i 2 | 66 53 | 2 - ‖

年夜 过是 正月(啊) 中， 买柴 粜米 手头 空。

别无 办法 寻饭(啊) 吃， 只好 出门 做长 工。

（【长工苦】曲调和歌词由南汇县文化馆谈敬德提供）

谱例4－12是五言【步虚词】，与沪书基本调【东乡调】比较，两者的上句旋律完全一样，下句骨干旋律一致，只是配【步虚词】的是五字句，沪书【东乡调】一般配七字句。

谱例4－12

白云观道乐的地域性（二）

白云观【步虚词】 3 5 | 6 53 | 2 - | 6. i 5 35 | 6 6532 | 1 - ‖

茫茫 酆都 中， 重 重 金刚 山。

沪书东乡调 3 5 | 6 53 | 2 - | 5 3 5 | 6 3 2 | 1 - ‖

梧桐 叶落 秋 景 天

陈大灿把苏州玄妙观与广州三元宫的【步虚】作了比较，发

现两地道观的这两首韵曲旋律相同。(1989:166—171)其实此跨地域性现象还不尽如此,笔者进一步将海上白云观的【步虚词】与陈文中所列的两首【步虚】作比较如下:

谱例 4－13

白云观道乐的跨地域性(一)

白云观 3 51 | 66 53 | 2 - | 0 0 | 6·1 5365 | 66 65356 | 1 -
玄妙观 3 5 6 53 2 -
三元宫 56 535 | 6 65 3·524 | 3·2 123 | 353 212 |

白云观 0 0 | 3 5 | 66 53 | 2 - | 0 0 | 66 535 | 6 655 |
玄妙观 3 5 6 53 | 2 - |
三元宫 5 6 553 | 2 5 3 5 |

白云观 1(231 2317 | 6 -) ‖
玄妙观 1 21 6 - ‖ (词略)
三元宫 i i7 6 53 | 6 - ‖

从上例可见,海上白云观的【步虚词】是一首跨地域性的韵曲,这不但是同道派、不同地域的"跨地域",而且是不同道派、不同地域的"跨地域"(白云观和玄妙观属正一,位江南吴语地域;三元宫属全真,位南方粤语地域)。类似的跨地域例尚有不少,以下再举一例:

谱例 4－14

白云观道乐的跨地域性(二)

白云观《阳春》【召亡灵】

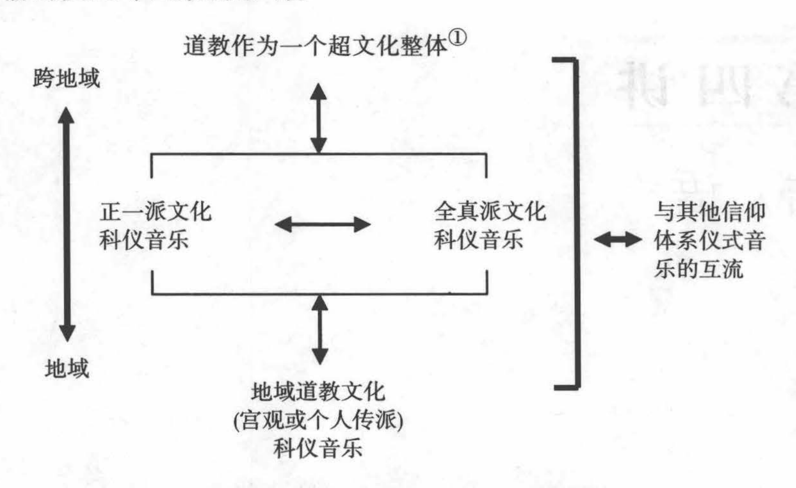
5 i | 6· 5 3 2 1 6 1 | 2(3 5· 1 6 2 1 2 . . .)(下略)

武当山《晚课》【大皈依】

5· i 6 5 | 3· 2 1 | i 1235 | 2·3 1216 | . . . (下略)

(词略;武当山谱例取自《中国武当山道教音乐》,第 77 页。)

海上白云观道乐跨地域性现象的形成,是地域文化与地域文化之间互流关系的结果。这种互流关系直接受着道教传统的演变和散播、人口(包括道人)的流动、社会经济文化和交通运输的发展等因素的影响。



图示二　道教科仪音乐的地域与跨地域互流

① “超文化”是 Super Culture 的中译,取自 Mark Slobin:(Micromusics of the west: A comparative approach)。(1992:1—88)

第四讲

结　语

在局内人的立场,举行仪式的最直接的目的是通神。道教科仪音乐则是道人用外向性音声行为来表达其敬道悟道的信仰情感。有学者甚至认为它在道教仪式中起着通神、养生、遣欲及宣化的功能。(王小盾 1993:187—196)道教是在一气化三清的宇宙观指导下建立自己的神灵系统的,所以,它所要求的通神音乐,最重要的是具有清静、朴素、和谐的特点,以使其达到"天人

合一”的境界。此种音乐代表了道教的内涵，是科仪音乐的核心部分。但是，道教科仪音乐作为中国音乐文化的一部分，在道教传统的散播和发展过程中，它与中国音乐文化的其他部分，如“俗”音乐（民歌、说唱、戏曲、器乐等）、士大夫音乐、宫廷音乐以及其他信仰体系（佛教、少数民族信仰体系）中的音乐，互相竞争，互相吸收，使道教科仪音乐成为多层内容的综合体。笔者试以“核心层次”和“表面层次”来理解海上白云观的中元节施食科仪音乐的组成。

海上白云观中元节施食科仪内容中，有直接与自我修持的信仰活动相关的仪式环节，如《早课》及《玉皇忏》，其主要目的是澄清自身，保养元和，合助道力。这些是“道”的信仰内涵，其所用的音乐属“核心层次”的科仪音乐。运用于“核心层次”的经韵音乐，一般都声调平稳，速度缓慢（律动速度大部分在每分钟 36—50 之间），调式以宫调为多，演释平淡而少动作，而且在旋律素材的运用上不呈现与“俗”音乐有明显的共性。[①]

中元节施食科仪内容之中大部分是用作沟通 神 人△鬼 三者的信仰活动，如《净坛》、《阳春》、《召饭》、《炼度》等，其目的是达到人神交汇，以致代天宣化，普度亡魂。此类科仪所用的音乐既有为神而演的仙风道骨风范，也有凡人所熟悉的通俗气息，以唱、念、做、打（器乐）等贯串整个仪式，为 神 人△鬼 所能共赏的综合性表演。陈莲笙道长认为海上白云观的《炼度》科仪音乐韵曲的来源在〈破狱〉之前较为“整齐”，〈破狱〉之后则有些“乱”。在此，作为局内人，陈道长虽然表面上是指韵曲的来源，但实质上他是从道教“核心层次”的定位来解释《炼度》科仪音乐内道、俗共溶的现象。对一些也出现在“俗”文化中的民歌、说唱、戏

① 从《内经》的理论来看五音五行五脏的关系，宫音配中央、土、脾、黄色、口，商音配西方、金、肺、白色、鼻。道家养生之法认为脾主意念，能运化阴阳五行之气，使木火与金水融合而成内丹。（费师逊 1993：201—209）

曲、器乐等的音乐素材,可以看作是白云观内科仪音乐的“表面层次”内容。但总的说来,海上白云观中元节施食科仪音乐处于“表面层次”的成分并不太多,更没有上海郊区道士在仪式完成后加演民歌小调、江南丝竹或唱昆曲,苏州郊区道士们做“堂名”、唱昆曲、奏十番,无锡道士在科仪中夹插“飞钹”之类的表演。[①]以此看来,处于“表面层次”的科仪音乐,可能因为与俗文化较为接近,所以较不受以“核心层次”定位的宫观传统所接纳。但是直接生活在民众之间的伙居道士,以法事活动作为其经济来源,为使其更深入民众和得到民众的认同,他们对道、俗的分野并不看得太为重要,所以在他们的科仪音乐之中会含有较多“表面层次”的成分。

一个文化传统的演变,实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相生相克关系之运作过程。作为宣扬道法(炼己度人)的仪式主持者,道人本着固定的信仰内涵去执行科仪,虽然其起点和终点(属道教超文化层次的宇宙观:阴阳五行及其相生相克的宇宙解释系统和天人合一的宇宙运作观念)是固定的,但在实践中所取的途径、方法,则以各道派传统的不同着重点,不同地理文化环境,仪式场合和对象、目的等因素有灵活性的选择和组合。

现今所见的道教科仪基本依明代制成的规范,具有相对的固定性。施食科仪的整体结构,无论在正一或全真派系传统内都具有相对稳定的固定程序。不同道派因地理文化环境、民风习俗的不同而在细节方面有所不同,这是在固定因素内的非固定因素的运作,由此而形成派系或地域性风格。

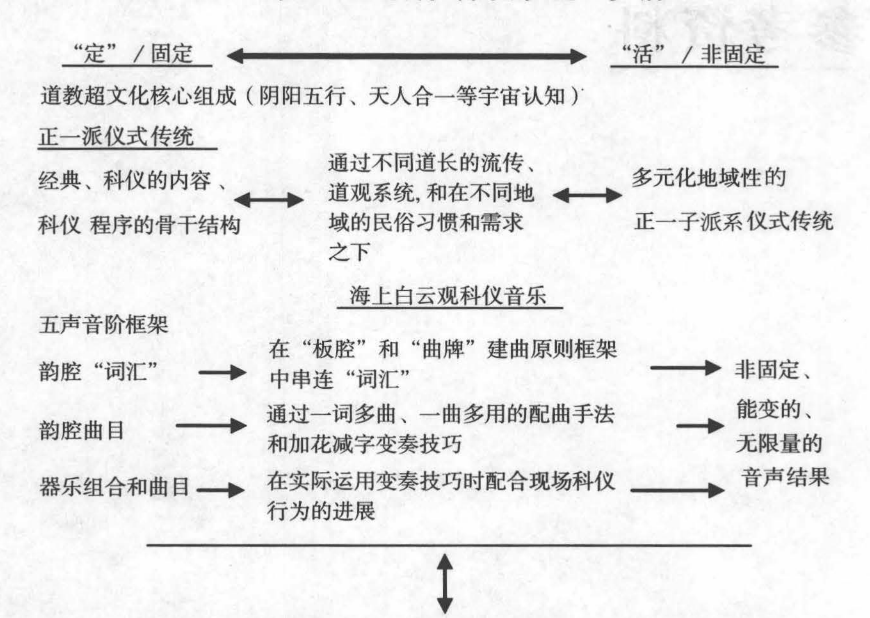
同样,音乐在仪式中的运用,其地域性和亚地域性所存有的音乐素材及运用习惯法则,和一词多曲、一曲多用等重复变奏手法,也体现了非固定因素在固定因素内的运作。道人们在法事

---

① 这与笔者所了解的苏州市区庙观内演释科仪时不演“堂名”的情形一样。

活动中，以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用"词汇"，在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节，经文内容和文字结构，以及不同斋主对科仪的不同要求，做出相应的变化，使道教科仪音乐的传统在异中求同、同中化异。（表4）

表4 海上白云观科仪音乐的"定"与"活"



参考资料

中文地方史参考资料(以年代为序)

1. [宋]范成大:《吴郡志》,民国二年(1913),吴兴张氏影印宋刻本。
2. [宋]司马光:《资治通鉴》,上海古籍出版社影印本,1987。
3. [清]康熙《松江府志》,上海图书馆藏本。
4. [清]光绪《上海县志》,上海图书馆藏本。民国二十五年《上

海县志》,上海书店影印本,1991。
5.《上海地方史资料》(五),上海社会科学出版社,1986。

中文参考资料(以拼音字母为序)

1. 曹本冶:《香港道教全真派仪式音乐初探》,载《人民音乐》,1989 年第 8 期。
2. 曹本冶主编:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港中文大学音乐系中国音乐数据馆、香港民族音乐研究会(SERHK),1989。
3. 曹本冶:《香港全真道科仪音乐的组成基素》,载《第二届道教科仪音乐研讨会》,北京人民音乐出版社,1991,第 93—103 页。
4. 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》,台北:新文丰出版公司,1996。
5. 曹本冶、毛继增、魏煌编:《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社,1991。
6. 曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘:《中国道教音乐史略》,《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》,台湾新文丰出版公司,1996。
7. 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》,台北:台湾新文丰出版公司,1997。
8. 陈大灿:《同一道曲在各地流传中的变化》,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港中文大学音乐系中国音乐数据馆、香港民族音乐研究会(SERHK),1989,第 166—180 页。
9. 甘绍成:《川西道教音乐的类型及其特征》,载《音乐探索》,1989 年第 3 期。
10. 吕理政:《天、人、社会:试论中国传统的宇宙认知模型》,台湾"中央研究院民族学研究所",1990。
11. 任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社,1990。

12.《人民音乐》编辑部编:《第一届道教科仪乐研讨会论文集》,《人民音乐》编辑部,1993。
13. 上海市南市区志编纂委员会编:《南市文史资料选编》,一至五辑,1992。
14.《上海南汇县民族民间器乐集成》,第四册,南汇县文化馆、南汇县民族民间器乐集成编辑室,1988 年油印本。
15. 阮仁泽、高振农:《上海宗教史》,上海人民出版社,1992。
16. 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司,1987。
17. 王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》,西南交通大学出版社,1993。
18. 王小盾:《早期道教的音乐与仪轨》,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,《人民音乐》编辑部,1993,第 187—196 页。
19. 王忠人主编:《中国龙虎山天师道音乐》,中国文联出版公司,1993。
20. 张继禹:《天师道史略》,华文出版社,1990。
21. 中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,华夏出版社,1994。
22.《中国民族民间器乐集成·上海卷》,人民音乐出版社,1993。
23. 朱建明、谈敬德、陈正生:《上海郊区道教及其音乐研究》,《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》,台北:台湾新文丰出版公司,2001。

英文参考资料

1. Tsao Pen-Yeh(曹本冶):《Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui(Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple》,香港海峰出版社,1989。

5 第五章

温州东岳观中元普度科仪

本章部分摘录自“中国传统音乐研究计划”的研究课题“中国大陆、香港和台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性和跨地域性比较研究”(1994—1998年)中的一个子项目研究成果《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图2000)。笔者(连同合作者徐宏图)于1996—1997年间,在位于温州平阳的东岳观展开实地考察工作过程当中,得到林诚镜、吴祟悦、黄信阳、李诚松、董宗规、张成岳、陈宗化、黄声、李良才、陈义明等道长,以及杨大伦等乐师的大力支持,特此致谢。

浙江省温州市平阳县有悠久的文化历史，远在新石器时代该地区已有人类文化活动，之后该地区历代文人辈出，享有“东南小邹鲁”之称。（平阳县地名委员会 1985：5）

道教传入平阳的确切年代待考。据文献资料和笔者向当地道人的采访资料，相传东晋咸和年间（326—334），道教祖师葛洪曾足至平阳。降至唐代，平阳地区的道教活动已渐兴。宋元两代，平阳道教大兴，有林氏道教世家，并建有多个道观，如广福宫、丹光观、清华道院、真元宫、普明道院等。元初，全真道布道自北向南，影响扩散至江浙地区，当时有全真道士在平阳地区进行授徒活动。[①] 明代，平阳以正一道为主，全真道的影响曾一度衰落。清代后期，全真道龙门派在平阳成为县内主要道派。东岳观原名宋志观，始建于宋治平三年（1066），绍兴时（确切年份不详，约 1131—1162 期间）改名广福宫，清光绪五年（1879）改为东岳观，为子孙庙，是温州地区现存最古的道观，1985 年定为平阳县重点保护单位，其科仪传统保存良好。（平阳县道教协会 1990：13、34）本文以 1996 年 6 月 27 日在东岳观举行的《中元普度道场》的实地考察为基础，就该道场所运用的韵腔体系来探讨道教科仪及其音声的地域性和跨地域性组成。

① 以上见《平阳县志》（乾隆）卷九、十七、十八；及《平阳县志》（民国）卷四十七。

第一讲

信仰体系之外展行为:《中元普度道场》仪式程序及其音声运用

道教视农历七月十五日为"中元节",俗称"鬼节",各道观要举行《中元普度道场》,超度所有孤魂野鬼,仪程一般包括《发奏》,即拜焚疏牒,把仪式主旨通告三界,以达天地神祇;《开五方》,借力于五方神君,开通冥途,引道孤魂;《进表》,把表文送达诸天神,祈请众圣临幸法坛;《诸真朝仪》,朝礼诸天神真人;《施食》,使所有孤魂解脱苦难。前述仪程,以《施食》为《中元普

度道场》最重要的仪式程序及高潮。平阳东岳观所用的《施食》科仪本为《萨祖铁罐施食》。由于当地民间长期以来把佛教农历七月期间举行超度孤魂野鬼的《盂兰盆会》中的《焰口》与道教《中元节》中的《施食》混为一谈，久而久之，道士们便顺从民间的称谓，把《萨祖铁罐施食》也称为《萨祖铁罐施食焰口》或《萨祖铁罐焰口》。据东岳观前主持林诚镜道长所说，该科仪本于前清时传自四川，为四川二仙庵刊本，1995 年夏天由林道长重校，分上、下两卷刊行，包括登坛、接魂、宣意、宣圣、普召牒、黄录偈、五供养、叹文、破狱、五召请、解伤符、变斛食、施食、三皈依、九戒、升天、送孤、送圣等，共有 31 项仪式程序。

1. 登坛
2. 接魂（接引亡魂到坛）
3. 三上香
4. 升座（法师就座）
5. 颂慈尊（赞颂太乙救苦天尊）
6. 三皈依
7. 礼三清（信礼玉清、上清、太清，灭却身、口、心三业之罪）
8. 具职（法师申报职称）
9. 宣意（介绍斋主、法坛情况及法事目的）
10. 启圣（焚启圣符，请众圣降临法坛）
11. 普召牒（召唤诸天神启幽房，摄魂列法坛接受祭炼）
12. 黄箓斋（赞颂黄箓经卷法力无穷）
13. 五供养（向诸真奉献香、花、果、水、灯）
14. 叹文（恭维太乙救苦天尊，广发慈悲，开度长夜，赈济孤魂）
15. 稽首东宫（东宫主掌酆都地狱，破狱前理当稽首赞颂）
16. 仰启青华（再次恳求天尊助法）
17. 破狱咒（念咒准备破狱）
18. 破酆都（焚破狱符，每焚一符，破一地狱，把亡魂从九幽

中救出赴法会)

19. 扬幡(扬幡以招亡魂)

20. 五召请(五段经文召请各界各方孤魂来赴法会)

21. 叹骷髅(以路见白骨骷髅,规劝亡魂人生苦难和无常之理)

22. 颁解伤符(化解亡魂身心之创伤)

23. 开咽喉(以神咒开通亡魂的咽喉,以使其进食)

24. 变斛食(法师手作"施食"诀,化食物为无数量,施食于孤魂)

25. 施食(为24类亡魂施食)

26. 三皈依

27. 受九戒

28. 生天

29. 三皈依回谢

30. 送孤

31. 送圣

从研究者的角度,笔者认为可以把林诚镜道长所提供的31项程序按照它们在科仪中的功能分为净坛、请圣宣意、献供、破狱、召魂、施食、说法、升天、送圣9个仪式环节。以此比较以上第一讲海上白云观的《炼度》(《大梵先天斗姥水火祭炼元科》)的科仪法事,两者在结构功能上是一样的。

表1 东岳观《萨祖铁罐施食》与海上白云观的《大梵先天斗姥水火祭炼元科》仪式程序的比较

《萨祖铁罐施食》	《大梵先天斗姥水火祭炼元科》
净化法坛	**净化法坛**
1. 登坛	1. 开坛
2. 接魂	2. 安座宣旨
3. 三上香	3. 献香

（续表）

《萨祖铁罐施食》	《大梵先天斗姥水火祭炼元科》
4. 升座	4. 三净咒
5. 颂慈尊	
6. 三皈依	
7. 礼三清	
请圣及宣告法会意旨	**请圣及宣告法会意旨**
8. 具职	5. 启迎太乙救苦天尊
9. 宣意	6. 水盂作用
10. 启圣	7. 洒净
11. 普召牒	8. 三上香
12. 黄箓斋	9. 启圣
	10. 宣意
	11. 登宝座
	12. 安宝座
献供	**献供**
13. 五供养	13. 献供养
破狱	**破狱**
14. 叹文	14. 普召牒
15. 稽首东宫	15. 总摄召
16. 仰启青华	16. 破狱
17. 破狱咒	
18. 破酆都	
召请亡魂	**召请亡魂**
19. 扬幡	17. 颁普摄符
20. 五召请	18. 颁召魂符
	19. 召十方
	20. 召正荐
施食	**施食**
21. 叹骷髅	21. 召天医
22. 颁解伤符	22. 解冤结
23. 开咽喉	23. 度亡人
24. 变斛食	24. 解衣
25. 施食	25. 参三宝
	26. 施食、念灵书
	27. 水火炼度

（续表）

《萨祖铁罐施食》	《大梵先天斗姥水火祭炼元科》
说法 26. 三皈依 27. 受九戒	**说法** 28. 三皈依 29. 九戒
升天 28. 生天 29. 三皈依回谢 30. 送孤	**升天** 30. 升天
送圣 31. 送圣	**送圣** 31. 辞坛

以下为1996年6月27日在温州平阳东岳观举行的《中元普度道场》科仪的全部程序及其音声。仪式自上午7点10分开始,至当晚10点40分止。

表2　1996年平阳东岳观《中元普度》科仪音乐的运用

时间	法事程序	人声(韵曲)/物声(器乐)	班师分工
7:10	羽众进场		全体羽众
	法鼓三通	奏开场锣鼓	司乐人员
早课			
7:20		【小过场】(又名【小开门】)	司乐
		【澄清韵】"天无氛秽"	全体羽众
		【举天尊】"大罗三宝天尊"	全体羽众
		【吊挂】"真心清净"	全体羽众
		【香供养】	全体羽众
		【提纲】"一炷清香"	全体羽众
		【小启请】"道场众等"	全体羽众
		【提纲】"群仙朝上帝"	全体羽众
	念《净心咒》		全体羽众
	念《净口咒》		全体羽众
	念《净身咒》		全体羽众
	念《安土地咒》		全体羽众
	念《净天地神咒》		全体羽众
	念《香赞咒》		全体羽众
	念《金光咒》		全体羽众
	念《玄蕴咒》		全体羽众

	念《清静经》		全体羽众
	念《心印妙经》		全体羽众
	念《玉清宝诰》		全体羽众
	念《上清宝诰》		全体羽众
	念《太清宝诰》		全体羽众
	念《玉帝宝诰》		全体羽众
		【弥罗诰】	全体羽众
	念《天皇宝诰》		全体羽众
		【普化宝诰】	全体羽众
		【提纲】“人心皆散乱”	全体羽众
		【转天尊】“九天应元……天尊”	全体羽众
		【中堂赞】“向来诵经” （又名【大启请】）	全体羽众
		【小赞韵】“诵经功德”	全体羽众
	念《灵官咒》		全体羽众
	念《土地咒》		全体羽众
		【三皈依】（又名【皈依赞】）	全体羽众
8:20	休息		
8:45	鸣法鼓		司乐人员
发奏			
			部分羽众
		奏【小过场】	司乐
	启坛	【香赞】“祥云初起”	部分羽众
		【建坛赞】“今朝建坛”	主法
		【三宝赞】“志心信礼”	主法
	安位	【安位】“宝座临金殿”	主法
		【香赞】“太极分高厚”	主法
	念“灵源澄湛”		右坛
		【净坛符】“灵宝检摄灵符”	主法
	净坛	【净坛】“天河水”	主法
	念“玉清神霄”		主法
	三上香		部分羽众
	供养五师		部分羽众
	告万灵符		主法
	请符官	【请符官】“焚香召请”	主法
	迎符官	【迎符官】“向来所修”	主法
	三献酒		部分羽众
	宣情旨		左坛

	宣关文		右坛
	宣开天符		左坛
	步九灵罡		部分羽众
	步八卦罡		部分羽众
	送符使	【送符官】“三界使者”	部分羽众
9:30	休息		
10:00	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐
开五方			
10:02		奏【小开门】	司乐
		【步虚韵】“大道洞玄虚”	主法
	净坛		主法
		【水赞】“东井渊”	主法
		【普献词】“普献无边圣”	主法
	请五圣	【金铃赞】“以此振铃”	左坛
	请五方	【请五方】“一心拜请”	右坛
	迎五方	【迎五方】（迎圣词）“迎请五方”	左坛
	安座	【安座】“宝座临金殿”	右坛
	念《自然生神章》		部分羽众
	入意		主法
	游五方	【游五方】“东方界”	部分羽众
		【莲池赞】“稽首皈依”	主法
	宣秘咒	奏【伴诵曲】	左坛及司乐
	宣状		右坛
	送五方帝	【送五方】“奉送五方五帝”	主法
		【尾声】	司乐
10:45	休息		
11:00	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐
进表			
11:03		奏【伴诵曲】	司乐
		【拜表曲】(1—3)	司乐
		“发露祈真佑”	主法
	净筵、禀师		主法
	念《卫灵咒》		左坛
	法鼓二十四通		
	发炉		主法
	通半情旨		左坛
	称法位		主法
	拜表	奏【拜表曲】	司乐

	奏法鼓二十四通		司乐
	念《出关诀》(又称《出神诀》)		主法
	再称法位		主法
	入情旨		右坛
	请表		主法
	宣《开天符》		左坛
	发遣		主法
	三拱手		主法
	九灵罡		部分羽众
	八卦罡		部分羽众
	伏表存想		主法
	将吏护送		主法
	升神	"福禄齐臻佑"	主法
	念《弥罗诰》		部分羽众
	称法位		主法
	纳官		主法
	十二愿		左坛
	伏炉		主法
	礼谢		主法
		【尾声】	司乐
11:50	休息		
13:40	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐人员
五师供			
13:42		奏【大开门】	司乐人员
		【步虚韵】"大道洞玄虚"	主法
	净筵		主法
		【水赞】"流行潜润"	主法
		"普献无边圣"	主法
	念"玃无自郁"		左坛
	念"功德金色光"		右坛
	念"酆都液壑"		左坛
	念"上清大铃变"		右坛
		【祝筵赞】"道玄妙,不可量"	主法
	请五圣	【请五圣】[志心信礼](1)(2)	主法
		【香赞】"愿此宝香熏三界"	左坛
	传令	【反乱弹】"五岳冥曹并地府"	主法
	请百千圣众	奏"伴诵曲"(1)(2)	右坛及司乐人员
	十献:献香	【十献·香赞】	左坛

	十献:献花	【十献·花赞】(曲同上)	右坛
	十献:献灯	【十献·灯赞】(曲同上)	左坛
	十献:献水	【十献·水赞】(曲同上)	右坛
	十献:献果	【十献·果赞】(曲同上)	左坛
	十献:献茶	【十献·茶赞】(曲同上)	右坛
	十献:献食	【十献·食赞】(曲同上)	左坛
	十献:献宝	【十献·宝赞】(曲同上)	右坛
	十献:献珠	【十献·珠赞】(曲同上)	左坛
	十献:献衣	【十献·衣赞】(曲同上)	右坛
	三献酒		左坛
	通情旨		右坛
	传牒		主法
	送圣		主法
14:50	休息		
15:30	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐人员
诸真朝			
15:35		奏【朝天子】	司乐人员
		【步虚韵】"太极分高厚"	主法
		【举天尊】"开坛演教天尊"	主法
		【吊挂】"自从太极分高厚"	主法
		【举天尊】"大罗三宝天尊"	左坛
		【提纲】"钟鼓琳琅"	右坛
		【三宝词】"皈命礼道宝"	主法
	说文		主法
		【举天尊】"香云达信天尊"	左坛
		【提纲】"道香德香"	右坛
		【祝香咒】"道由心学"	主法
		【威灵咒】"五星烈照"	主法
	具位	【具位·圣位】"恭对瑶坛"	主法
	说文		主法
		【玉皇诰】"志心皈命礼"	主法
	拜表	奏【小开门】	司乐人员
		【送花赞】"香花送"	主法
	念"稽首天中天"		主法
		【大赞】"酬天地"	主法
	念"向来表文"		主法
		【尾唱】"志心称念"	主法
		奏【尾声】	司乐人员

时间	程序	内容	执事	备注
16:45	休息			
17:00	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐人员	
萨祖铁罐施食(上)				
17:05		奏【小过场】	司乐人员	
		【香赞】“祥云初起”	主法	
		【三宝总赞】“天上之天大道主”	左坛	
		【三清赞】“三清慈尊临法会”	右坛	
		【救苦赞】“东极天中长乐宫”	主法	
		【举天尊】“太乙救苦天尊”(又名【天尊板】)	五法师	
		【灵官赞】“请灵官”	右坛	无采录
		【祭孤魂】“一炷返魂香”	主法	赴寒林所
		【举天尊】“太乙救苦天尊”	五法师	
	举赞	【柳枝雨】	主法	
		【转天尊】“太乙救苦天尊”	五法师	
		【祝香赞】“举香步十方”	主法	无采录
	升座,说文		五法师	
	目运金光讳		主法	
		【祝香赞】“道德无为清静香”	左坛	无采录
	举赞	【慈尊赞】“九色莲花座”	右坛	
		【举天尊】“十方救苦天尊”	五法师	
	捏玉清印		五法师	
	捏上清印		五法师	
	捏太清印		五法师	
		【三宝赞】“稽首皈依”	主法	
		“迢迢玉漏”	左坛	
		【三信礼】“至心信礼”	右坛	
		【祝香咒】“道由心学”	主法	
	具职		主法	
	入意		主法	
		【仰启咒】“仰启碧云”	主法	
		【普召牒】“普召十方三界”	主法	
	举赞	【黄箓斋】“黄箓斋筵灵妙宫”	左坛	
	五供养	【五供养·香赞】	主法	
	掐结香印		主法	
		【五供养·花赞】	左坛	
	掐结花印		左坛	
		【五供养·灯赞】	右坛	

	掐结灯印		右坛
		【五供养·水赞】	左坛
	掐结水印		左坛
		【五供养·果赞】	右坛
	掐果印		右坛
	振铃叹文	【叹文】"伏以太上垂科"	主法
		【梅花引】"稽首东宫主"	主法
	说文"万死万生"		主法
	叹文	【叹文】"恭闻长乐界内"	主法
	说文		
		【破酆都咒】"茫茫酆都府"	羽众
	升冠变神		主法
	念救苦经		羽众
	天目书救苦讳		主法
	再运金光讳		主法
	舌书救苦讳		主法
	手掐五岳诀		主法
	步破地狱罡		主法
	再点金光咒		主法
	点念追魂咒		主法
	金牌书破地狱讳		主法
	念青草诰		羽众
	念"九幽路远"		主法
	破十方地狱	【破地狱咒】"东方玉宝皇上尊"	主法
	叹文	【叹文】"伏以阴阳首判"	主法
	小救苦	【小救苦引】	主法　无采录
		"三代宗亲承摄召"	主法
		奏【尾声】	司乐人员
19:02	休息		
19:39	鸣法鼓	奏场间锣鼓	司乐人员
萨祖铁罐施食（下）			
19:40		奏【小过场】	司乐人员
	念"一灵真性"		主法
		【慢中请】"前亡后化众孤魂"	主法
	念"当召正荐"		主法
		【举天尊】"来临法会天尊"	五法师
		【五召请】"志心召请"	主法
		【举天尊】"普临法会天尊"	五法师

		【叹骷髅】“昨日荒郊去玩游”（又名【骷髅偈】）	主法
	告解伤符命		主法
	告解秽符命	【解秽符】“灵宝静明”	主法
		【举天尊】“解冤释罪天尊”	主法
	念“太阳东出西转”		左坛
		【悲叹韵】“吾今悲叹”	左坛
	念“黄道荡荡”		羽众
	默念书诸讳		主法
		【举天尊】“妙化无量天尊”	羽众
	振铃叹文	【叹文】“伏以三途考对”	主法
	念“哀哉哀哉”		主法
		【咽喉咒】“悲哉长夜苦”	右坛
		【举天尊】“酥酡美味天尊”	五法师
	念“青华诰”		羽众
	念“升天咒”		主法
	修设斋筵	【二十四类】“修设斋筵”（1—4，四曲联串加尾曲）	五法师
	念“三皈依”		主法
	念“九戒”		主法
	读九真戒牒		左坛
		【生天宝箓】“无上隐讳”	右坛
	太上度人经	“众常持诵”	左坛
		【三皈依】“稽首皈依”	主法
	读护送公文		左坛
	默念升天讳		主法
	送孤		主法
	送圣		主法
20:40	道场毕		

第二讲

仪式中的“近”音乐音声：东岳观道乐韵腔体系

道教科仪是道教信仰内涵向外延伸的仪式行为；仪式行为，则自始至终在“音声”境域（soundscape）内展现。从宏观的角度来看，“音声”的概念包括了一切仪式行为之中听得到的和听不到的“音”和“声”。[①] 但是，由于目前人文学科理论和方法上存

① 后者指的是不向体外发声，只存于仪式执行者内观状态的音声，如道教或佛教仪式中的“心诵”、“神诵”。

在的不足,学科的研究对象暂时只能局限在听得到的人声和器声两大类“音声”,而此两类的总体音声,笔者则用“音声声谱”(sound spectrum)来描述。

以下讨论集中在仪式中由人声所组成的“音声”境域内之韵腔体系。显然,该韵腔体系应该置于以语言性~音乐性为假设性两极这一“音声声谱”的连续线上,偏向于“近”音乐性的音声,即后文所谓的“科仪音乐”。

1.“十方板”

属性为全真道的东岳观道乐,其韵腔体系是一个由“十方板”和“子孙板”两大部分组成的综合体。“十方板”,也即是“十方韵”或“全真正韵”,是全国全真派道观的通用经韵音乐,也是东岳观道乐韵腔体系的主体。“全真正韵”最早产生于何时,目前因为资料不全尚无法确证。[①] 据“全真正韵”传谱者之一的闵智亭道长所说,北京白云观在清道光之前已用此韵腔体系,就其当时已广泛运用在全国全真道观这一事实,闵道长推测该韵腔体系的历史当早过此时。(1991:1—3)

现存最早的“全真正韵”谱,是清光绪年间(1906)四川成都二仙庵贺龙骧、彭瀚然等人雕板印刷的《重刊道藏辑要全真正韵》版本,共记有五十六首韵曲,使用“当、请”记谱法注示法器的铛和磬在诵唱经文时的击位。[②] 因为“当、请”谱只记韵曲曲词和法器的击位,不记旋律,故而口传心授一直是“十方韵”实际唱诵的传播方式。1991年出版的《全真正韵谱辑》收录了《重刊道藏辑要全真正韵》中的五十三首韵曲,由闵智亭道长传唱、武汉音乐学院“道教音乐研究室”研究人员记成简谱出版。(图

① 也有一些对“十方韵”产生时间的推测:北京白云观监院黄信阳道长认为,“十方韵”的形成约在南北朝前后,与北魏寇谦(qian)之的改“直诵”为“音诵”及其所传的《云中音诵新科之诫》,以及之后宋代的《玉音法事》、明代的《大明御制玄教乐章》等经韵典籍都有连带关系(1994);张鸿懿则认为“十方韵”始于宋(张文的出版年份不详)。

② 铛、磬的基本节奏单元是两铛一磬,局内称“老三板”。



图片一 《重刊道藏辑要全真正韵》之“当、请”谱例

片一)

东岳观的“十方板”传自黄岩山大有宫。大有宫在唐代已是道教胜地,元代开始成为全真派的道场。清初,全真龙门派第十三代太律师杨来基任大有宫主持,大有宫便成为龙门派的圣地。清末,第十九代宗师林圆丹、薛圆顺从大有宫来平阳传道,为该地区全真龙门派的建立奠定了基础,“十方板”也应该在此时开始在平阳流传。大有宫与东岳观两观之间一直有着密切的关系,据大有宫原主持,现年(1996)九十岁的陈宗诸道长回忆,民国二十二年(1933)大有宫开戒,平阳东岳观闻理朴道长曾到大有宫担任戒师。此后,平阳东岳观陈宗耀、马诚起等道长都在大有宫常住过。大有宫原传的“十方板”,在本世纪中曾一度失传,观内道士之中,监院华诚鹤道长是闵智亭道长的徒弟,所重新恢复的韵腔,是首先从温州平阳带去北京白云观,再从白云观回传的“十方韵”。① 东岳观的林诚镜道长熟谙“十方韵”,按照林道长传唱,笔者记录了33首韵曲,虽然整体旋律骨干与闵智亭道长所传的大致相同,但细节上有若干不同,这应

① 1983年北京白云观恢复活动时,观内道士所剩无几,为重建观内的科仪,先后从外地请来马诚起、李诚松、黄信阳、闵智亭等道长指导道场科仪。马诚起和李诚松来自平阳东岳观;黄信阳来自浙江,是天台山东华观及桐柏宫龙门派二十五代弟子,曾是东岳观举办的“十方韵”训练班中的学生。

该是由于师承传统及方言不同的结果。(谱例5-1)这种跨地域性属性的韵腔体系同时却又兼具地域性风格的现象,也见于"十方板"中方言的运用;比如,《诸真朝》科仪中的"十方韵"韵曲,由周信青道长(平阳仙姑洞主持)在主法科仪时用的却是温州地区的福建方言,并加入该地区具方言特色的衬词"*na*"、"*nei*"、"*ya*"、"*yi-ge*"等,同样也使这跨地域性属性的"十方板"兼具有地域性风格。

谱例5-1　林诚镜道长和闵智亭道长的"十方韵"
【举天尊】传谱比较

林诚镜道长传谱:

1=G $\frac{2}{4}$
自由　　　　　　　　　　♩=60

5　35 | 33　23 | 1　-ˇ | 3　2 |
(领)大　罗(啊)　(合)三

1·　2ˇ | 3　23 | 5·6　532 | 1·2　323 |
宝　大　罗　三　宝

21　62 | 1　(3 | 21　62 | 1　-) ‖
天　尊。

闵智亭道长传谱:

サ 2 2 6 56 43 2ˇ | 3·5 12 53 323 1·· 2ˇ |
大(哎)罗　(啊)三　宝

$\frac{2}{4}$ 33　323 | 5·6　32 | 1·2　3235 |
大　罗　三　宝

2·　6 | 1　- | 0　0 ‖
天　尊。

取自武汉音乐学院"道教音乐研究室"编:《全真正韵谱辑》(1991:13)

2."子孙板"

"子孙板",又称"子孙韵",即是"地方韵"。平阳的"子孙板"是基于当地斋主对道场的喜好和要求,为适应环境而形成的产物。本世纪五六十年代东岳观出现全真、正一道士同坛合做道场,从而形成了观内融入当地正一道的一些科仪和韵腔的现象。《中元普度道场》中,如《发奏》科仪中的【建坛赞】、【三宝赞】、【净坛符】、【请符官】;《开五方》科仪中的【普献词】、【迎圣词】、【安座】、【游五方】;《焰口》科仪中的【咽喉咒】、【二十四类】、【破地狱咒】、【三信礼】、【叹文】、【破酆都咒】、【破地狱咒】、【五召请】;和《五师供》科仪中的大部分韵曲,如【普献无边圣】、【请五圣】、【香赞】、【十献】等,用的都是"子孙板"。①

中国各地正一道的科仪音乐,都具有较明显的地域性风格,与当地的各种"俗"音乐有着密切的共性关系。平阳地区正一道的科仪音乐也是如此,其地域性风格见于大部分韵曲在音乐素材的运用上与流行在江浙地区的戏曲剧种(特别是瓯剧、和剧、京剧等)和民歌小调相近,而且也有戏曲中角色之间对唱表演的情形(如《焰口》科仪中的【生天宝箓】)。"子孙板"经韵中调式的运用,偏重五声徵调式,这现象也见于江浙地域的民歌小调之中。韵曲唱诵时,器乐的吹、拉、弹等旋律乐器紧密配合唱腔,不单纯为唱段之间提供"过门"式的空隙填补,而且是主旋律的组成部分和延展,这也与当地戏曲的风格有共同之处。以下列举"子孙板"与当地瓯剧、和剧及民歌的一些共性现象来进一步说明"子孙板"韵腔的地域性属性。

(1) 浙东南温州一带为南戏发源地,明清期间高腔、昆腔、皮簧、乱弹、词调滩簧、时调、京剧等盛行。有地域性特色的瓯剧,原名"温州乱弹",1959 年改名为"瓯剧",取名跟随温州古名

---

① 东岳观道人所指的"子孙板",也包括了观内20世纪60年代之后引进的一些民众所熟悉的戏曲和民歌小调。

"东瓯"。瓯剧声腔在明末清初时以高腔、昆曲为主,后乱弹盛行,又吸收融入其唱腔,并兼用京剧、滩簧、时调。之后以乱弹为主。(《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)册 4:421—424 及册 14:71—74)瓯剧属板腔变化体结构,主声腔"正、反乱弹",两者均有【原板】、【叠板】、【慢板】、【紧板】、【流水板】、【导板】、【回龙】、【抽板】、【尾板】、【煞板】等板式及【洛梆子】、【二汉】等曲调,伴以笛子、胡琴。瓯剧中的高腔,有帮腔,用鼓击节,不用丝竹乐伴奏;昆曲用南曲为多;而京剧(西皮、二簧)、滩簧、时调都用胡琴为其主要伴奏乐器。以下举三例说明"子孙板"与瓯剧的共性关系。

《五师供》科仪中的【香赞】,从曲首至"……即长生",与瓯剧【反乱弹】的【反原板】同,都是上、下句落音为 sol,曲后部接的唱腔同于瓯剧的【反叠板】。(谱例 5-2)

谱例 5-2　东岳观科仪音乐与戏曲音乐的关系之一

《五师供》科仪中的【香赞】:

2/4 53 55 | 51 63 | 2 2 (5 | 3532 161 |
愿　此(哎)

2) 55 | 56 65 | 3 21 | 1 3 6 |
愿此 宝香 薰 三

5. (6 | 13 216 | 5) 3 | 3 5 7 |
界, 遥

6 - | (72 7276) | 5 61 | 5 (63 |
瞻 供 养

54 32 | 65 61 | 1 3 6 | 5 - |
大 慈 王,

5 5 | 5 1 6 3 | 2. (5 | 3532 1235 |
惟 (啊) 愿

2) 5 5 | 5 6 5 | 1 6 2 1 | 1 6 3 |
惟愿 降 布 祥 光

5. (6 | 1 3 2161 | 5) 7 | 7 7 7 |
色, 世 (哎) 人

6 6. | (72 76) | 6 61 | 5 (63 |
都 (哎) 此

56 53 | 23 5) | 65 61 | 1 3 3 | 5 - |
即 长 (哪) 生。

瓯剧《薛刚反唐》程咬金(花脸)唱段【反乱弹·反原板】:

(0 1 6) | 5 3 5 | 5 6 1 | 2. (5 |
头 戴 着

3 2 1 3 | 2) 5 | 5 6 5 | 1 1 |
紫 金 冠 金 龙

1 6 3 | 5. (1 | 65 23 | 5) 1 |
盘 顶, 身

1 7 7 | 6 - | 5 5 6 1 | 5 (23 |
穿 那 蟒袍

56 52 | 32 5) | 63 5 | 5 5 6 |
绣 就 金

5 - | 53 5 | 5 6 1 | 2. (5 |
龙, 腰 挂 着

3̇2̇ 1̇3̇ | 2̇) 5 | 5 6 5 | 3 1̇ |
嵌 八宝 镶 金

1̇ 6 3 | 5 - | 3 5 | 6 65 |
玉 带， 粉 底 皂 靴

6 65 | 4/4 3 2· 3 3 | 5 - - - ‖
步 蹝 金 阶。

取自《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)第4册(1993:511)

《五师供》科仪中【十献】的十段词，由道众以轮唱方式演唱，乐逗与上、下句落音，与瓯剧【正乱弹】的【二汉】相同，都是上句分三个乐逗，落音在mi，下句分三个乐逗，落音在do。(谱例5-3)

谱例5-3　东岳观科仪音乐与戏曲音乐的关系之二

《五师供》【十献】：

倒板

サ(323 5̂· 7 6565 3̂ - 3 3 3 - 21 32 1 6̣

5̣ - 1 1̇ 1̇ 6 - 3 5 1̇ 1̇ 1̇ 6 - 5 -

♩=100

2/4 仓仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓 大 | 仓 仓 | 令仓 才令 |

仓 令 | 仓 仓 | 令仓 才仓 | 仓 卜 | 仓仓 仓 | 仓仓 仓 |

仓才 仓才 | 仓才 仓才 | 仓 仓 | 令仓 才仓 | 仓 令仓 |

才令 仓· 6 | 53 56 | 1̇·3̇ 2̇3̇1̇ | 1̇1̇ 653 |

2·3 51̇ | 65 32 | 1· 1 11) | 55 5 |
敬 拈 (呀)

3 3. | (3532 1612 | 3· 2 6i65 | 3· 2 12) |
来 (呀)

3 5 3 | 5 3 | 3. 53 | 21 32 |
道 德 香 (哎)

1. (7 | 67 65 | 32 565 | 3· 2 13 |

25 56 | 1 -) | 6 6. | 5 - |
诵 (啊) 无

5 | 5 - | 6i 65 | 5 63 |
(哎)

2 - | 2 2 1 | 5 65 | 3 - |
为 (啊)

3 1 | 3 3. | 11 12 | 3 35 |
妙 吉 祥 (哎), 氤氲 喷 在 (啊)

21 23 | 1. (7 | 67 65 | 35 65 |
35 32 | 3532 13 | 25 56 | 1 -) |

5 6i | i5 53 | 2· 1 32 | 25 32 | 1. (6 |
金 炉 上。

瓯剧《苦相配》金荣(小生)唱段【正乱弹 · 二汉】:

(0 056 | 16 21 | 13 56 | 16 21 |

16 53 | 223 5i | 63 32 | 1 -) |

3 3. | i - | i - | 6 - |
恨 权 奸

6 - | 6 i. 6 | 5 - | (5 53 23 |

5 35 6 i | 5 -) | 3 3. | i - |
使 诡 计

i - | 6 - | 5 6. 5 | 3 - |
(3 5 3 2)

(6 i 6 5 | 3 5 6 5 | 3 - | 3 2 1 3 |

23 5 6 | 1 -) | 5 3 | 5 - |
忠 良 (哎)

5 - | 3 5. 3 | 2 - | (2 21 6 1 |

2 12 3 5 | 2 -) | 2 - | 2 5 |
来 害,

5 - | 3 - | 2 5 | 3 - |
害 得 了

3 1. | 3 - | 2 1 2 3 | 1 - |
我 父 亲

(6 i 6 5 | 3 5 6 5 | 3 - | 3 2 1 3 |

23 5 6 | 1 -) | 3 5 3 6 | 6 5 3 |
服 毒 身

2 1 3 2 | 2 5 3 2 | 1 - | ……
亡。

取自《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)第4册(1993:483)

(2)《焰口》科仪中的【叹文】“伏以太上垂科”,平阳道教界称为【弹词】,与瓯剧的滩簧唱腔相同。据在温州地区工作了四十多年的音乐工作者项铨先生所说,《焰口》的【弹词】保留了瓯剧滩簧唱腔的早期风格特色,现今在舞台上表演的滩簧唱腔是经过整理改变的。温州地区的滩簧源自流行在江苏、上海、浙江广大地区的代言体的坐唱形式,此种坐唱形式在清同治年间已在温州流行。① 坐唱形式的滩簧以二胡为主要伴奏乐器,从坐唱到场上扮演,时间约在清末。滩簧以上、下句为一个结构单位,有【原板】、【中板】、【流水】、【紧板】、【索调】、【尾声】、【慢板】、【美人调】等板式唱腔。(谱例5-4)

谱例5-4　东岳观科仪音乐与戏曲音乐的关系之三

《焰口》【叹文】“伏以太上垂科”:

2/4 (1 23 | 1· 6 | 16 16 | 561 65 |

61 53 | 231 23 | 51 653 | 23 56 |

35 567 | 65 6 | 12 35 | 23 56 |

突慢

161 23 | 1 -) | サ 1 1· | 3 2· |

伏 以 (依 呀)

656 76 | 5 - | (6165 36 | 51 6561 |

♩=58

5 -) |: 5 53 | 2· (12 | 36 53 |

太 上

21 61 | 25 3235 | 2 -) | 22 21 |

垂(啊)

① 见清同治十一年(1782年)曾任温州瓯海道观察(道员)江苏仪征人方鼎锐所作《温州竹枝词》:“当筵不爱西昆曲,更唤滩簧档子班。”

3 2 1 | 1 6 1 | 1 5 3 | 2. (3 |
科（啊），三皇 演 教，

2 3 5 6 | 3 5 3 2) | 1. 7 | 6 5 6 |
（啊）

6 7 5 6 | 7 6 7 7 | 6 5 7 6 | 5 - |

i 6 5 | 3 5 3 2 | (1 6 1 2 | 3 2 5 6 |
大 启

3 5 1 2 | 3 5 6 5) | 6 i 6 i | 2 3 2 6 |
殊 常

5 6 i | i(3 2 i) | 6 6 i | 6 5 5 3 |
之（呀） 妙

2. (3 | 2 3 5 5 | 3 2 1 2 | 3 2 3 6 5 |
会。

3 2 1 5 | 3 3 2345 | i i 6 | 5 5. |
广（呀） 开（呀）

6165 3 | (6 i 6561 | 5 5 6165) | 5 3 5 6 |
不

i i 2 | 6 i 6 3 | 5 5 i | 6 i 5 2 |
二（哎） 之法 门（呀），

3. 6 | 5 6 3 2 | 1 6 2 3 | 1 - |

瓯剧《白蛇传·断桥》白素贞（旦）唱段：

6 i 6 | 2 - | 2· 3 2 7 | 6 56 7 6 |
我 与 他

5 - | (6 i 2 3 | 5 i 6 i | 56i2 65 3 |

5 -) | 5 3 5 6 | i· 2 | 6 6i 653 |
受 了 多 少

5· i | 6 6i 5 2 | 3· 6 |
苦。

5 35 3532 | 1 - | ……

取自《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)第15册(1993:222)

（3）另一个与东岳观“子孙板”有密切关系的温州地方戏曲剧种是和剧。和剧，曾称“和调班”，流行于以温州地区为中心的浙东南一带和福建北部，以唱皮簧、词调滩簧为主，兼唱温州乱弹、时调。相传于明中后叶，平阳人林椿（又名阿桃）组织了一个名为“合和班社”的半职业戏班，以“村歌野调”、高腔、昆腔，“骑竹马而歌之”，在农闲时沿村表演。之后又有道士加入，把做道场的唱腔带入戏班，促进了和剧的发展。至清光绪年间，和剧弃高腔、昆腔，改以皮簧、词调滩簧唱腔为主，兼唱温州乱弹、时调。和剧与瓯剧在历史渊源及唱腔素材上十分相近，只是在剧目和演出形式上有所不同，现仍有两剧“结盟演出”。(《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本) 1993 册 4:421—424;册 14:71—74)

下例为东岳观科仪音乐《进表》之“福禄齐臻佑”与和剧《探亲相骂》老旦唱段【小八板】(时调)的比较，从中可以看出两者之间的密切关系。(谱例5-5)

谱例5-5　东岳观科仪音乐与戏曲音乐的关系之四

《进表》"福禄齐臻佑伏以太上垂科"：

2/4 3. 3　3 2 | 1 2　1 | 6. 5　3 5 | 6　6　5 |

福 禄 （啊） 齐 臻 佑， 铭 心 感 圣 贤（呀），

1　1　2 | 3 5　3 2 | 1 6　3 2 | 1　1　2 |

前 程 临（啊）大 道， 愿 得 保 平 安（呀 依

(6. 3)

1　- | 3. 3　3 2 | 1 2　1 | 6 5　3 5 |

呀）。 表 文 （啊） 通 上 界， 奏 闻 东 极

6　5 6 | 1 6　2 3 | 1　- | 5. 6　1 2 |

前， 奏 开 通 三 界， 奏

6165　3 | 3 5　2 3 | 5 6　3 2 | 1 (3　2123 | 1　-

开 东 极 前。 (仓才 仓才

和剧《探亲相骂》亲家母（老旦）唱段【小八板】：

【探亲版】

3 5　3 2 | 1 2　1 | 6 65　3 5 | 6　- |

亲家 母 你请 坐， 有话 你来 说，

1　1　2 | 3 5　3 2 | 1 6　3 2 | 1　- |

你 生 儿 子 容貌 这样 好。

6 3　3 2 | 1 2　1 | 6 65　3 5 | 6　5 6 |

每日 里 在家 中， 有事 你不 做， 要讲

1 6　2 3 | 1　- | 5. 6　1 | 6 1　6 5 |

我 不 好。 老 身 思 想

3. 5　2 3 | 5　3 2 | 1. 3　21 6 | 1　- |

天天 来告 诉， 你 就 真真 不 听 说。

(5. 6 1 1 | 6 1 6 5 | 3. 5 2 3 |

5 5 3 2 | 1. 3 2 1 6 | 1 -) ‖

取自《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)第15册(1993:299)

(4) 接下来的几个例子(谱例5-6~9)则清楚地显示了“子孙板”与民歌之间的密切关系。

谱例5-6　东岳观科仪音乐与民歌的关系之一

《焰口》【破酆都咒】“茫茫酆都中”:

1=G 2/4　♩=75　　邱崇桂道长演唱

6 3 3 2 | 1 2 1 | 6 5 3 5 | 6 6. |
茫茫　酆都　中，　重重　金刚　山　(哪)，
功德　金色　光，　微微　开曲　暗　(哪)，
寒林　多悲　苦，　回首　礼元　皇　(哪)，

1 1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 3 2 | 1. 2 |
灵　宝　无　量光，　洞照　炎地　烦，
华　池　流　真香，　莲盖　随云　浮。
女　青　灵　宝符，　中山　青帝　书。

1 - | 6 3 3 2 | 1 2 1 | 6 5 3 5 |
九幽　诸罪　魂，　身随　香云
千灵　重元　和，　常居　十二
一念　升太　虚，　再念　皈虚

6 5 6 | 1 2 3 | 1 1 6 | 5 6 1 |
播，　空慧　青　莲　花　(哎)，　上　生
楼，　急宣　灵　宝　旨　(哎)，　自　在
无，　功德　九　幽　下　(哎)，　旋　旋

6 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 3 2 | 1 6 3 2 | 1 - :‖
神　上生　神永　安　(啊)。
天　自在　天堂　游　(啊)。
生　旋旋　生紫　虚　(啊)。

民歌【八宝灯】：

2/4 3 3 3 2 | 1 2 1 | 6165 3 5 | 6 - |
一更 里(呀) 大姐 (呀) 打扮 去看 灯，

1 1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 3 2 | 1· 65 |
姑 姑 嫂 嫂 挽手 而同 行。

3 5 567 | 6· 5 | 3 5 567 | 6 - |
金钗 头 上 戴， 耳环 两 边 分，

1 1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 323 | 1 - |
大 红 裤 子 绿绸 子的 裙，

6 3 3 2 | 123 1 | 6165 3 5 | 6 1 5 6 |
绣花 的(呀) 披风 (呀) 穿 了 几多 载， 我的

1 6 3 2 | 1· 6 ‖: 5 6 1 | 7 6 5 |
嫂 嫂 (呀) 红 绣 花 鞋

3 5 2 3 | 5 65 3532 | 1· 2 | 1 - :‖
长呀 长三 寸 (哎)。 (冬 仓 －)

取自《中国民间歌曲集成·浙江卷》(1993:470)

谱例 5-7　东岳观科仪音乐与民歌的关系之二

《焰口》【咽喉咒】：

2/4 3 3 3 22 | 1 6 5 3 | 2· 3 2 | 1 1 6 55 |
1.悲哉 长夜苦， 热恼 三途 中， 猛火 入咽喉，

3 5 7 6 | 5 - | 6 1 5 | 6 1 2 3 |
常生， 饥渴 念。 一 洒 甘 露浆，

12 17 | 6· 5 | 61 23 |
热恼 得清 凉。 神 魂

1 6165 | 35 161 | 5 - ‖
坐 大罗， 润及 于一 切。

江南民歌【哭七七】：

2/4 32 35 | 16 53 | 2· 32 | 116 123 |
一七 到来 哭 哀 哀， 手拿 红被

216 53 | 5 - | 6 15 | 61 23 |
把 郎 盖。 风 吹 红 被

21 65 | 6 - | 6· 1 23 |
四 角 动， 好 像

12 65 | 356 16 | 5 - ‖
我 郎 活 转 来。

取自《中国民间歌曲集成·浙江卷》(1993:287)

谱例5-8　东岳观科仪音乐与民歌的关系之三

《焰口》【三信礼】：

‖: 4/4 32 1 2· 3 | 5 61 56 53 | 2 - 35 32 | 1 232 1 - :‖
志 心 信 礼， 玉 清 （哪） 官，(哪)

1·1 11 16 5 | 65 6 61 65 | 35 61 56 53 | 23 21 2 - |
能灭孤魂身 业 罪，(哪) 唵 吽 哩。

‖: 32 1 2· 3 | 5 61 56 53 | 2 2 35 32 | 1 23 1 - :‖
欲求 解 脱 解脱免轮 回。

32 1 2· 3 | 5 61 56 53 | 2 2 35 32 | 1 23 1 - ‖
常 住 道 宝 道宝大天 尊。

江南民歌【茉莉花】：

3235 6516 | 53 ⅗5 6 | 123 2161 |
1.好 一朵 茉 莉 花， 好一朵 茉 莉
2.好 一朵 茉 莉 花， 好一朵 茉 莉
3.好 一朵 茉 莉 花， 好一朵 茉 莉

5 - | 53 ⅗5 6 | 123 165 | ……
花， 满 园 花 开
花， 满 园 花 开
花， 满 园 花 开

取自《中国民歌精选》(1984:151—152)

谱例5-9 东岳观科仪音乐与民歌的关系之四

《开五方》【普献词】科仪【普献词】：唱段(一)

2/4 3.3 32 | 121 | 65 35 | 6 - | ……
1.普献(呀) 无边圣， 香华 散十 方，

民歌【银钮丝调】：

2/4 33 32 | 123 1 | 6165 35 | 6 - |
1.一更 子(格) 年夜 (哎 等 了个 李罗 花)，
2.二更 子(格) 年夜 (哎 等 了个 李罗 青)，
3.三更 子(格) 年夜 (哎 等 了个 李罗 兴)，
4.四更 子(格) 年夜 (哎 等 了个 李罗 王)，
5.五更 子(格) 年夜 (哎 等 了个 李罗 乌)，

11 2 | 35 32 | 16 32 | 1 - …… |
一 心 (的) 思 想 做 人 家。
一 心 (的) 思 想 去 讨 亲。
一 心 (的) 思 想 去 当 兵。
廿 岁 (的) 小 姐 嫁了 周岁 郎。
一 心 (的) 思 想 打 花 鼓。

取自《中国民间歌曲集成·浙江卷》(1991:372)

《开五方》【普献词】科仪【普献词】:唱段(二)

(i i)
3 5 i 6 | 5 - | 3 5 6561 | 5 - |
2.获无 自 郁, 旭日 道 乾,

(5 5 i)
5 5 3 5 | 6 5 3 | 3 2 3 2 | 1 1· |
坤丹 东 覆, 形摄 上 云 (哎)。

民歌【鲜花调】:

2/4 3. 5 6 6 | 5 - | 3. 5 6 6 | 5 - |
好一 朵鲜 花, 好一 朵鲜 花,

5 5 3 | 6 5 | 2 2 3532 | 1 - |
鲜 花 (的) 一 朵 落在 我 家。

3 1 2 3 | 5 6 5 3 | 2 5 3 2 | 1 5 6 1 |
我本 当 偷一 朵, 瞧 她把 罗 裙

2. 3 1 6 | 5 - | 3 1 2 3 | 5 6 5 3 |
遮 下 了。 我本 当 偷一 朵,

2 5 3 2 | 1 5 6 1 | 2. 3 1 6 | 5 - ‖
瞧 她把 罗 裙 遮 下 了。

取自《中国民间歌曲集成·浙江卷》(1991:326)

《开五方》【普献词】科仪【普献词】:唱段(三)

3 5 3 3 | 2 3 2 | 1 2321 | 6 0 |
3.玉清 金阙 上 元(哎) 天 乙,

1 2 2 6 | 1 2 6 | 1 2321 | 6 0 |
化生 灵泉 六龙 普 变。

民歌【卖枝】：

...... 2·1 2 3 | 1· 2 3 2 | 2 1 6 0 |
(领)山清 水秀 物 产 富(哎)， (合)

1·2 3 2 | 2 1 6 | 2·6 1 1 |
物产 富(哎)。(领)山 水 之中

1 2 2 1 6 | 5· 2 | 2 1 6 6 | 5 - ‖
出 宝 藏， (合)出 宝 藏。

取自《浙江民歌汇集》(油印本)(1981:130)

第三讲

东岳观韵腔体系的地域性和跨地域性组成

江浙地域的吴、闽、畲语的方言语系以及该地域的民众文化和习俗，是温州平阳道乐传统和该地域的民歌、器乐、说唱、戏曲等"俗乐"传统共同享用的生态环境。所以，在地域性的层次，"道乐"和"俗乐"两者之间有着密切关系也是必然的。前述东岳观韵腔体系中的"子孙板"及其流行于当地的戏曲、民歌，在音乐素材运用上的共性现象，特别是该地域所特有的瓯剧及和

剧,均为东岳观韵腔体系地域性风格的体现。

在宏观层面,跨地域性的道教文化传统包括了道教作为整体信仰系统的核心因素(信仰、宇宙观、教义、教理等)。道教全真龙门派在此核心框架内的“行道”,历经时、空之演变,从而形成了跨地域性的派系文化传统。东岳观韵腔体系之主体部分“十方板”,采用全国全真派道观通用的“全真正韵”,是东岳观韵腔体系跨地域性的体现。值得一提的是,这个跨地域性的“十方板”,在东岳观科仪中运用时,同时又含有地域性特色,如前文提及的温州方言的渗入,使跨地域性的风格属性内容兼含有地域性风格因素。

据笔者对东岳观中元普度科仪所收录韵曲的分析,其中有一个在“十方板”和“子孙板”中都有用到,而且运用频率很高的典型旋律型“D5【MRD】”,实际上与【老六板】首句旋律素材(3 3 6 2 1)相同(曹本治、徐宏图 2000:413—455)。【老六板】在全国各地广泛流传,为多个乐种所普遍采用,它在东岳观跨地域性的“十方板”和地域性的“子孙板”中的出现,不但可以进一步说明东岳观道乐的地域性和跨地域性双重属性,而且也是【老六板】作为中国传统音乐创作素材基柱的又一力证。(表3)

表3 【老六板】在东岳观韵曲中的运用

3 3 2 1 6 2 1	《早课》【举天尊】、《早课》【吊挂】、《早课》【小启请】、《早课》【中堂赞】、《诸真朝》【步虚韵】、《诸真朝》【威灵咒】、《焰口》【五供养・花赞】等
3 3 1 2 3 2 1 6 2 1	《早课》【香供养】
3 5 3 2 1 2 3 2 1 6 2 1 -	《焰口》【小救苦引】
3 3 5 2· 3 2 1 6 6 2 1	《开五方》【金铃赞】
1· 2 32 3 2162 1	《诸真朝》【举天尊】

第四讲

结 语

王小盾提出音乐在道教仪式中的四种功能：一是通神的功能；二是养生的功能，即所谓“治身、守形”的功能；三是遣欲的功能，亦即“顺意、致思”、“检束心念”的功能；四是宣化的功能，亦即显示威仪以靖众的功能。在这四种功能中，通神功能是举行仪式的最直接的目的（1993：187—196）。显然，这是一种局内观。从道人的角度，以音声（包括我们所谓的“音乐”）沟通天人

是道教科仪运用音乐的基本出发点。在祭告神灵，祈求消灾赐福，炼度亡魂的过程中，音声都扮演着重要的角色。道人们以外向行为的有声表现来表达其内向的敬道悟道，以此与神灵沟通，从而奠定了音声/音乐的作用及存在意义，道教科仪音乐的风格亦由此而建立。

作为一个信仰体系，道教的核心是一气化三清的宇宙观，道人所要求的通神音乐，最重要的目的是“天人合一”。道教的科仪传统，在其时、空传播、流传的发展过程中，其科仪音乐与各地其他音乐，如“俗”音乐（民歌、说唱、戏曲、器乐等）、士大夫音乐、宫廷音乐，以及其他信仰体系的仪式音乐，有着共存、互流、互融的关系。因此，任何一个道观或一个地域的道教科仪音乐传统，都是一个不同时间和空间的累积，为多层内容的综合体。研究者的工作之一，便是要把此综合体给以分层理解。在对龙虎山和上海白云观道乐进行研究时，笔者曾用“核心层次”、“中间层次”和“表面层次”来描述和理解该两地的道乐传统（曹本冶、刘红 1995；曹本冶、朱建明 1997）。笔者认为这种分层概念可以普遍适用于其他道乐传统，平阳东岳观的中元节中元普度科仪音乐为其中一例。①

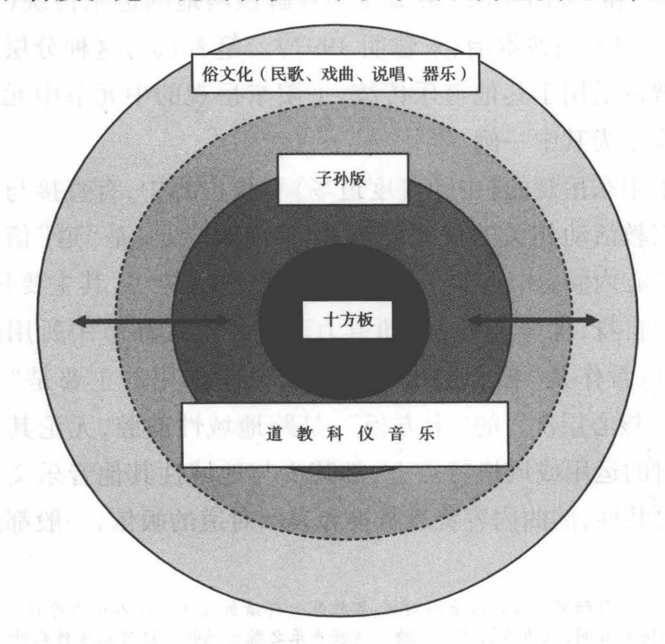
平阳东岳观的《中元普度道场》科仪内容中，有直接与自我修持宗教活动相关的仪式环节，以局内观立足，是“道”信仰体系的核心内涵，如《早课》、《诸真朝》及《晚课》等，其主要目的，即澄清自身，保养元和，合助道力。这些仪式环节中所用的韵曲，可以看作是“核心层次”的曲目，其中采用的主要是“十方板”。“核心层次”的“十方板”，是跨地域性韵腔，无论其在音乐素材的运用或风格特点上，都甚少与地域性其他音乐文化有明显之共性，韵曲内容赞道赞神和表示对道的皈依，一般都声调

---

① 与笔者合作研究龙虎山道乐的刘红，曾就此心得请教过资深道人闵智亭道长，并深得闵道长赞同，认为其切实地反映了道教音乐之综合属性。这可以视作局外～局内观取得平衡之证例。

平稳,速度中庸,主要用法器伴唱,演释平淡而少动作。

如前所述,《中元普度道场》的内容大部分是用作人△鬼（上为神）沟通的宗教活动,其目的是达到人神交汇,以致代天宣化,普度亡魂,如《开五方》、《五师供》、《焰口》等科仪环节。此类法事较多表演成分,韵曲内容既有赞道赞神,也有以孤鬼亡魂为宣化对象的。该部分所用的科仪音乐,可以看作是属“中间或表面层次”,视乎于其中“神圣”与“凡俗”因素的比重。以《焰口》科仪为例,它既含有较为核心层次的科仪内容,也有较为外向的科仪环节;前者倾向于使用“十方板”,后者则多用“子孙板”。前文已提及,“子孙板”主要来自当地正一道的科仪音乐,韵曲用丝竹乐器伴奏。虽然这部分音乐已融入全真派的东岳观韵腔体系之中,但就观内对此两种韵腔在称谓上的区分便可得知局内对两者仍有着明确的区分。一般来说,“子孙板”多用于《焰口》之宣化和普度孤鬼亡魂的科仪环节。东岳观为全真道观,以全真



图示一 东岳观道教科仪音乐的“神圣~凡俗”

道这一局内观的定位来看,如果“十方板”较“近”于全真道的核心,其曲目的内容注重“神圣”;而“子孙板”较“远”于全真道核心,其曲目的内容则“神圣”与“凡俗”共存,由此,可视为属“中间层次”。但是,前文的多个音乐例子已显示,“子孙板”中有一部分韵曲,以通俗易懂的用词,为“孤鬼亡魂”说教[①],内容较接近生活,用较通俗的形式诉说人生无常之理,其音乐与“俗”音乐文化中的民歌、说唱、戏曲、器乐等,在音乐素材上的运用有着密切的共性。该部分可视为韵腔体系的“表面层次”。

从东岳观韵腔体系可以看出,道教科仪音乐自“核心层次”→“中间层次”→“表面层次”向外扩散,从中心的“高浓度”“道”逐步溶散至表面的“低浓度”“道”,最后在“表面层次”“道~俗”融通,“神圣”和“凡俗”结为一体,道教信仰体系的核心以“普化”的形式深深地扎根于人们的现实生活之中。

① 由于此些韵曲用词通俗易懂,音乐旋律如同民歌戏曲等类一样动听,为参与仪式的旁观者所喜爱。

参考资料

中文参考资料（以拼音字母为序）

1. 曹本冶:《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素》,载《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社,1990,第148—158页。
2. 曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究》,西北、西南卷,云南人民出版社,2003。

3. 曹本冶、刘红:《道乐论:道教仪式音乐的信仰、行为、音声三元理论结构研究》,宗教文化出版社,2004。
4. 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1995。
5. 曹本冶、徐宏图:《温州平阳东岳观道教音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,2000。
6. 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1997。
7. 黄信阳编:《早晚功课乐谱》(内部发行),河北省道教协会编印,1994。
8. 闵智亭:《序》,载《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司,1995。
9. 平阳县道教协会编:《平阳东岳观概况》(内部发行), 1990。
10. 平阳县地名委员会编:《浙江省平阳县地名志·建置沿革》(内部发行),1985 年 8 月。
11. 史新民主编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司,1991。
12. 王理孚修编:《平阳县志》,民国十五年(1926)刻本。
13. 王小盾:《早期道教的音乐与仪轨》,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,《人民音乐》编辑部,1993, 第 187—196 页。
14. 温州市文化局、温州市艺术研究室编:《中国民间歌曲集成·浙江卷》,1991。
15. 温州市文化局、温州市艺术研究室编:《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(温州本)(油印本),温州市文化局、温州市艺术研究室印,1993。
16. 徐恕修编:《平阳县志》,清乾隆二十五年(1760)刻本。
17. 张鸿懿:《中国道教音乐:北京白云观音乐研究》(内部发行),北京白云观印,年份不详。
18. 浙江省群众艺术馆编:《浙江民歌汇集》(油印本),1981。
19.《中国民歌精选》,人民音乐出版社,1984。

英文参考资料

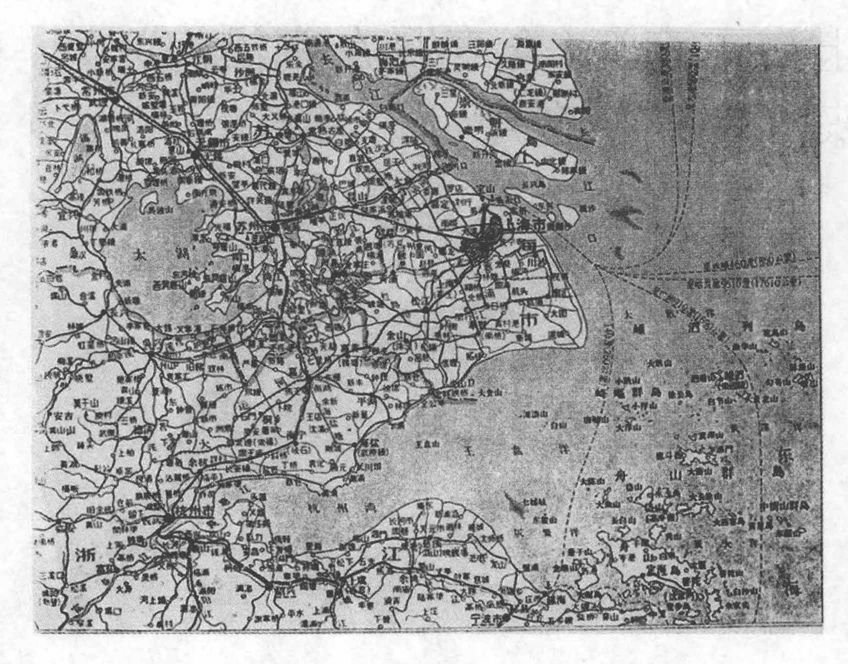
1. Durkheim, Emile. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated with an Introduction by Karen E. Fields. New York: The Free Press.
2. Durkheim, Emile. 1996. "Ritual, Magic, and the Sacred," in *Readings in Ritual Studies*, pp. 188—193. Edited by Ronald L. Grimes. New York: Prentice-Hall.
3. Hicks, David. 1999. *Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion.* Boston, Mass.: McGraw-Hill Higher Education.

6 第六章

上海南汇 浙江舟山大洋山 江苏太仓《丧葬》仪式

本章部分摘自《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓—丧葬仪式音乐的比较研究》(曹本冶、谈敬德 2006),是“中国传统音乐研究计划”的研究课题之“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”在华东地域的一个子项目研究成果。

2001 年 12 月至 2004 年 12 月间，笔者参与“中国传统仪式音乐研究计划”，并对上海南汇、浙江省舟山嵊泗县大洋山、江苏省太仓市三地展开了丧葬仪式音乐的研究。



图示一　上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓地图

音声行为是仪式进行中不可分割的一部分。本文研究的焦点是丧葬仪式中的音声，但是因为音声和仪式是一个整体的两个关联部分，所以必须以全方位的视野对丧葬仪式音声进行研究，包括丧葬仪式的组织和展现（准备的过程及进行的程序、参与者、仪式执行时的分工等）、仪式场地的结构、丧葬仪式举行的习俗及仪式中的音声行为、丧葬仪式含有的深层信仰因素等方面。

第一讲

上海市南汇(含奉贤东南沿海)丧葬仪式与音声

据《南汇县志》所载(1992:1),南汇是由扬子江和钱塘江两江江水冲击泥沙汇合沉积而成的海滩,早期是朝廷发配充军之处。唐开元廿一年(733 年)前受辖于江南道苏州府昆山县。733—758 年受辖江南东道吴郡(昆山华亭县)。759—907 年属苏州府。五代、后梁开平二年至北宋建隆元年(908—960 年)受辖吴越国(苏州秀州)。北、南宋时(960—1279 年)属两浙路秀

州嘉禾郡嘉兴府。元(1279—1368年)属江浙行省松江府华亭县、上海县。明、清期间(1368—1725年)属南直隶中书省江南省江苏省松江府上海县。自清雍正四年(1726年)开始分建南汇县,后受辖于江苏省(除民国26年至34年属上海)。1958年10月属上海市。

一、南汇地区的传统[①]丧葬仪式程序和音声行为

中国传统丧葬仪式历来都有哭丧及在丧事期间奏乐唱戏的行为。《孟子》所载"华周杞梁之妻善哭其夫而变国俗"记录了春秋战国时期齐国地的哭丧。(转引自《哭丧歌》〈序〉1988:2)《榆庄杂录》曰:"吴中风俗父母殁未入殓,夜里必延僧道诵经,或比丘尼为纪念,而实则专干吹弹,近年来甚至唱《惊变》、《埋玉》诸剧,锣鼓喧闹,于是一家亲戚,彻夜相聚为乐。"(同上)此段记载了丧事守夜及奏乐唱戏的习俗。

清末民初期间,南汇地区的丧葬仪式包括《送终》、《停尸》、《三朝》、《接煞》、《做七》、《落葬》和《祈日》,共七个主要程序;其中较有特色且在一定程度上保存至今的,是丧葬仪式中以哭唱来哭丧的习俗。哭丧的目的是悼念、哀思,当地女子在待嫁之时一般要学唱"哭歌"(包括出嫁时唱的"哭嫁歌"和在丧事中唱的"哭丧歌"),故在丧事中的哭唱为女性之行为和专长。

南汇地区传统丧葬仪式中音声行为的"近"音乐形式包括哭丧歌和器乐两类。

哭丧歌,局内人分"散哭"、"套头"、"经"三类。[②] 散哭不固定地运用在丧葬仪式的各个程序,以哭者感情上的需要而贯串整个丧葬仪式;有【哭爷】、【哭娘】、【哭大大】(祖父)、【哭阿奶】

---

① 本文所用的"传统"或"旧时"之时间观念,主要泛指清末民初(19世纪末—20世纪初)至20世纪50年代这一时期。20世纪中期,政府提倡简化丧葬仪式,以火葬取代土葬,在各地建造火葬场,至使丧葬传统有所变化。1966年,政府开始破"四旧"运动,哭丧停止,1979年后丧葬仪式恢复哭丧。

② 当地的所谓"经",不是道教和佛教仪式所用的经文,而是指哭丧词。

(祖母)、【哭丈夫】、【哭妻】等。套头为学习哭歌基本功的哭唱段子,如【十二只药方】、【十二个寻娘】、【十二月野花名】、【十苦恼】、【哭七七】等,其中多数不固定用在各个丧葬仪式环节。经则运用于丧葬仪式的特定程序,如【断气经】、【揩身经】、【寿衣经】、【着衣经】、【寿鞋经】、【梳头经】等。

传统丧葬仪式中的器乐由"鹤器班"担任。清末民初之时,鹤器班是南汇地区专为庄户人家举行红白喜事的受雇吹打乐班。当今鹤器班乐师认为浦东地区的鹤器班称谓有两个来源:其一为早期吹打班中有一吹管号筒,音色似鹤鸣;其二为乐师昂起头颈吹奏唢呐,浦东语"昂起"音同"鹤器"。(《上海市南汇县民族民间器乐曲集成》1988:427—429)鹤器班最小的编制为唢呐一对、小鼓一只,钹一副。清末民初至20世纪中之间,南汇最多曾有四十多个鹤器班,每当村庄内有人过世,"门图"[①]便通知鹤器班丧事地点,由班首率班到丧家,为丧葬仪吹打,一般奏【大开门】、【小开门】、【哭皇天】、【山坡羊】或【礼谣经】(也称【柳摇景】)等曲牌。乐师除了吹打以外,还兼唱昆曲、京剧、滩簧。

南汇地区的传统丧葬仪式程序及其音声如下:

1.《送终》

病人停止呼吸后,家人恸哭示以悲哀,即时要为死者〈整容〉(揉眼、揩身、梳头、剃头[②]、剪指甲、更衣[③])。整容时哭丧歌由女儿或媳妇哭唱经,旁人即兴加入散哭。唱的经类包括:【梳头经】、【买衣经】、【着衣经】、【寿鞋经】。家属为死者更衣时,鹤

---

① 光绪年间南汇由松江府华亭县长人乡分划出南汇县,下设"保","保"下设"图","门图"是掌管图内婚丧事项的族人。

② 男性死者理发,只剃前半个头,留着后半个头取意为"后发",以使在世的小辈兴旺发达。

③ 更衣时,家属在亡人头边点香,脱下其身上的衣服,揩身。脱下的衣服随着亡人的被褥一起焚烧。死者的寿衣衣领由长子咬上齿印,确保此衣经阴间阎王"核实"为亡人所穿,不被野鬼抢去。咬上齿印的寿衣先要称一下,执秤者将秤砣稍往上一翘,意曰子孙们将来会"后稍翘"(即"后发")。寿衣成单不成双。裤子只穿一条,不穿内裤,鞋袜各一双。男死者戴礼帽;女死者戴凤冠,外加紫酱红色兜篷。

器班吹奏器乐曲牌:“大鹤”[①]引奏三声长音,接唢呐吹奏【小开门】;哭唱【着衣经】;每更衣一件,大鹤引奏一次,唢呐接奏【山坡羊】或【礼谣经】。

与此同时,进行〈戴孝〉、〈报丧〉、〈阎魂汤〉、〈羹饭〉、〈幔堂〉。

(1)〈戴孝〉

戴白布孝带,称“扯白”;穿孝鞋,称“幔白”。直系亲属带孝要戴至“百日”才能“脱孝”。[②]

(2)〈报丧〉

丧家通知亲友噩耗。清末民初期间,市镇另有受雇专业报丧,备有“报丧船”(称“小摇灶”)通宵服务。

富庶人家,凡家中有人过世,即刻派人到城隍庙去烧香,称为“普堂”,目的为通神,保佑亡者到另一世界的旅途。

(3)〈阎魂汤〉

病人断气后,在网线袋中装一碗清水悬挂在丧家正门门框上,再点一盏油灯或马灯,悬挂在大门口,意为亡人照亮冥路(“点冥火”)。门口设镜向外照射,一道豪光为亡人奔赴黄泉指路护航。

(4)〈羹饭〉

又称“一盅头饭”,置一盅米饭于亡者头边,饭中插上点着的香,让死者能吃饱,不做饿鬼。

(5)〈幔堂〉

亲友瞻仰死者的孝堂。幔堂内悬挂黑布打成球形的“丧球”,厅堂中间挂“奠”字,前设“灵台”,供立亡者牌位。“灵台”又称“太平台”,除供亡者的神主牌位之外,还摆置香炉、蜡烛、

---

① 大鹤,又称号筒,吹管乐器。因筒颈细长似鹤颈,音色低沉如鹤鸣,故得其名。大鹤铜制,无音孔、无簧片,音可以随着筒颈的伸缩作细微的变化,一般只用于乐曲前,引吹长音。

② 也有较简化的,到七七四十九天“断七”时便“脱孝”。

“老八样”[①],以及糖果、水果、糕点、烧饼等。小户人家一般在家里客厅的西北角设“灵台”。设“灵台”时,长房媳妇哭唱【灵台经】。

以上布置过程由道士班执行《指路》科仪伴随。幔堂布置好后,道士念经拜忏,“按家堂神”(俗称“通素”)。

2.《停尸》

当地相传,“包龙图”(包拯)持有“触活棒”,用来使冤死、屈死的复活,故“停尸”三天,可以确保不该死的人能重返人间。[②]《停尸》也给远方的子女或至亲有多几天的时间奔丧。《停尸》的仪式程序包括〈入木〉、〈守尸/招魂〉。

(1)〈入木〉,或〈入棺〉(俗称“下棺材”),即亲属将亡者安置到灵柩中

〈入木〉时由道士执行《指路》科仪伴随。尸体〈入木〉前,唱【暖材经】(也叫【热材经】),内容阐述家属对死者所备之葬具何等讲究。唱毕,家属在棺底盛放石灰,并掺进草木灰,俗称“七家灰”,以作防腐干燥剂,上放一些铜钿,俗称“铜钿垫背”,然后镶嵌灵柩床板,进行摊床被,女儿或媳妇哭唱【铺床脚被】。布置完成后,置尸体于木板上停放三天。

(2)〈守尸/招魂〉

《停尸》期间,家属在尸体旁焚香昼夜守护。子女与亲属在这三天之内瞻仰亡者遗容时,男性磕头拜祭,女性则按照与死者的亲戚关系即兴编词配腔散哭。

3.《三朝》

停尸三天后,要入棺成殓,称《三朝》。《三朝》是比较隆重的仪式,包括〈迎宾〉、〈吊唁〉、〈入殓〉、〈吃羹饭〉、〈烧床祀〉五

---

① “老八样”是南汇传统佳肴:扣甜肉、炒三鲜、白斩鸡、咸肉片、红烧鱼、蛋饺、三鲜汤、八宝饭。

② 此习俗表示生者希望亡者生还的意愿。“死”而复生(“假死”)的现象在世界各地均有备案,医学界对此自有其解释。

个环节。

(1) 〈迎宾〉,即迎接前来吊唁的亲友

丧家在门边设帐台,记录“送人情”的吊唁者,以备日后宾客家遇有婚丧喜事还送人情时作参考。丧家孝堂灵台上点起香烛,摆上“老八样”菜肴。亲属们在这天折叠许多形似元宝的锡箔,给亡者赴西天路途作费用。本宅邻居一般都会主动帮忙商借桌台椅凳、碗筷酒盅,如果吊唁的人太多,丧家便请“茶担”。[①]通常,丧家雇请鹤器班站立场角吹奏【礼谣经】迎接吊唁者,称之为“迎宾队”。[②]

(2) 〈吊唁〉

一早,客人到丧家时,先在帐台登记姓名及记录送“人情钿”的金额,然后领取孝带,由亡者子女陪同,在灵台前行礼三鞠躬,女性近亲,大多在行礼后要按与死者的辈分关系散哭,如【哭寄妈】(干妈)、【哭娘娘】(姨妈)、【哭杜杜】(姑妈)、【哭舅舅】、【哭舅妈】等。礼毕,丧家家属向来宾行礼致谢。

(3) 〈入殓〉

包括“落材”、“眠材”、“合盖”、“瞑口”四道步序。“落材”时,鹤器班吹【小开门】,接着是“眠材”。此时大鹤引奏一长声,鹤器班吹奏【山坡羊】,小辈们高呼三声尊称(如“阿爸!阿爸!阿爸!”),接着喊“涨起来!”,然后分抱亡者的头、足、腰部,安放入棺。[③] 鹤器班吹奏【礼谣经】;子女们依次成双磕头;亲友绕灵柩三圈,瞻仰死者遗容。之后灵柩合盖,鹤器班吹奏【山坡羊】;接着钉封棺盖,称“瞑口”(也叫“捉口”),鹤器班吹奏【礼谣经】。

(4) 〈吃羹饭〉

中午,丧家备素斋酒水招待吊唁者,菜肴均为豆制品,配以

① “茶担”者,专门出租碗筷酒盅餐具的专业户。传统“茶担”是将碗盏挑着担子,进门时手托茶盘,盘中置茶盅,耍技一番。

② 民国年代,在下沙及三灶等地也有用军乐队的。

③ 长子抱头,女儿或媳妇抱脚,其他人协助抱腰。

金针、木耳、香菇、蘑菇、蛋制品和蔬菜，称“吃豆腐皮饭”。

（5）〈烧床祀〉

家属事先在墓地或自家农田摊床架帐，棕榻下放柴草，棕榻上放纸扎假人、棉絮被单、枕头、帽子、上衣（经长子咬领口）、裤子、袜子、鞋子等，周围放锡箔，到下午时在道士引导下将其焚烧（为亡者提供阴间用的日用品）。此时，女儿或媳妇哭唱【床祀经】，亲属绕床三圈，道士念《烧床祀》。[①]

4.《接煞》

病者亡故后的第9至18天内，丧家要请道士选日《接煞》。接煞日的仪式程序主要是〈做功德〉和〈烧库囤〉。“库囤”用稻草、芦头编制，略高过一人，底圆（直径约两市尺左右），上顶呈圆锥形，内载锡箔折成的“金银元宝”。〈烧库囤〉时家属哭唱《库囤经》。此俗延至1958年前后，现今已无。

5.《做七》

受佛教影响，民间相信人生有六道流转，在人刚死尚未轮回之时，有“中阴身”，寻找生缘，以七日为一期，若七日终，不得生缘，则更续七日，至第七个七日终。[②] 为此，家人死后，每隔七天，亲属要为亡者举行悼念超度，称作《做七》。第一个七天叫“头七”，第二个七天叫“二七”，以此类推，直至第七个七天止（“七七”，也称“断七”）。“五七”最隆重，一般均请道士做功德，“开大门”[③]，家属要摆“猪头三牲”，亲友上门要“烧纸”，大部分人家在这一天还要〈落葬〉、〈摆灵台〉等。“六七”一般由出嫁的女儿掏钱举办，此时哭唱【报娘恩】。“七七”，先由女儿、媳妇哭唱

---

① 〈烧床祀〉有若干注意事项：一、纸人所穿的衣领须由长子咬上牙齿印；二、负责焚烧的人不能挑拨焚烧物，否则，亡者到阴间收到的便是残缺破损之物；三、床祀烧到火光冲天时，由长子领众人绕“床”三圈；火熄灭时，子女们应立即撒腿跑回家，先到家者会发财；四、回到家后必须洗手，把“晦气”洗去。

② 《辞海》〈七七〉条目。

③ 当地人相信，人死后下地狱须经过十八地道狱门，每道门均有小鬼把守；为了使亡者顺利通行，活人替亡人烧纸钱送小费给小鬼，开方便门，称“开大门”。

（“哭七”，也叫“哭七七”），然后〈脱孝〉（除孝布）、〈掇灵台〉（将灵堂物件烧毁，撤去灵台）。① 据鹤器班艺人回忆，有钱人家“断七”时请鹤器班奏乐，称“七七敲”。

“五七”是做七之中最隆重者，为其他《做七》的范本。以下为清末民初时期“五七”的仪式程序内容。

“五七”正日之前一夜，丧家布置灵台（与《送终》时设置幔堂同）。之后摆“猪头三牲”：在灵台前用两只长凳搁置在一块门板上，搭成一个长台，上面摆放子女和其他小辈（侄子、侄女等）送来的生猪头、生鱼、水果（称“三生”），猪头嘴中须衔猪尾，象征完整的一头猪。同时，道士班执行《参神点主》为亡人通神（“串神点主填七窍”）：把神主牌上的“祖、王、冥”中的“祖”字加一竖成“神”字（“串神”），“王”字加一点成“主”字（“点主”），“冥”字填成“窾”（“填七窍”）。接着道班做《望乡台》仪式召请亡灵返乡探望家人。②

“五七”正日，三鸡啼时，亲属聚合在灵台前，从场角至灵台，一路地上堆放十八堆锡箔，由长子点燃焚烧。锡箔烧毕，长房媳妇哭唱【开大门】（又叫【开地狱门】或【开十八扇地狱门】），由盼望亡灵归家开始，哭唱至为其打开第十七地道狱门止。③ 哭唱句式长短因唱者而异，有的一二百句，有的三四百句，内容为哭诉阎王爱听之好话，以及阴间小鬼贪财枉法之事。唱毕，早餐过后，道士班做道场《五七》，有一天一夜，二天二夜，三天排场的，视丧家的经济能力而定。《五七》的仪式音声包括道班的经文诵唱、唢呐牌子和粗锣鼓，以及亲属的散哭。

6.《落葬》

将灵柩抬出门至墓地入土墓葬，为《落葬》。将棺材抬出家

---

① 大户人家到“百日”才〈掇灵台〉。

② 至20世纪50年代初起，大多改为《待王》、《宿坛》，科仪音乐可以参见《上海市南汇县民族民间器乐曲集成》（1988:653—654）。

③ 当地人认为，十八道门不能全部打开，因为“十八扇大门开足了，死人要活转来，会使活人受到惊吓的。”

门行至墓地则称“出殡”、“出丧”、或“出棺材”。先点香分发参吊者,接着三声礼炮,出殡。殡葬队伍,首为花旗花牌,挽联花圈,长子手捧遗像,鹤器班跟随吹打,一路上唢呐和笛子粗细乐交替演奏【小开门】和【礼谣经】。[1] 八人抬柩随后,称“八人班”。灵柩后面,子孙儿媳头顶孝布,簇拥散哭。宾随主后排成烧纸队,带纸扎房子、家具、交通工具等前往墓地。

灵柩入土时,丧主和宾客向墓行礼,大鹤引奏,唢呐接吹【山坡羊】。灵柩入土后,唢呐吹奏【礼谣经】,小辈磕头,全部参吊者绕坟三圈,三鞠躬,然后烧纸。

返途中,鹤器班吹奏【山坡羊】和【礼谣经】。回丧家须“兜青龙”(即要从丧家的东南方回家),之后唢呐吹奏【小开门】收场。

7.《祈日》

亡者入土之后,每逢祈日,家属需要在家及到墓地对亡者举行纪念活动,前者称“做周年”,后者称“做清明”。[2] 据鹤器班艺人回忆,过去少数有钱人家在第一个“做周年”时雇请鹤器班在场奏乐助兴。

二、南汇地区丧葬仪式程序和音声行为之现状

20 世纪中期,政府提倡“移风易俗、破除迷信”,提倡简化丧葬仪式及以火葬取代土葬,沪郊各县纷纷建造火葬场。当时丧葬仪式中的哭唱、做道场及鹤器班奏乐,就连离县城较偏远的农村也几乎未见。“文化大革命”之后,80 年代“改革开放”,政府对“宗教信仰自由”给予了重新肯定,人们生活逐渐富裕,丧葬仪式的传统概念逐渐复苏,特别是在南汇东部沿海地区,其排场之铺张不逊色于过去。以下是笔者在南汇东部之彭镇、泥城;中

---

① 民国初期开始采用清音(丝竹)或军乐。

② 此外尚有“七月半”(逢农历七月半“做周年”,主要见于农村,少见于集镇)、冬至和“年夜香”(除夕时“做周年”)。

部之黄路、惠南、东海、祝桥；西部之坦直、三灶、下沙、康桥等地，对丧葬仪式和仪式音乐所做的实地考察，综述当今丧葬仪式之演变。

如今，丧葬仪式中恢复了哭唱，但能哭唱的人所剩无几，其在形式上亦有以下变化：

（1）近上海市区的“上乡”地区，受现代城市文化的影响较大，能哭唱哭丧的所剩无几；而在沿海一带的“下乡”地区，距市区较远，相对受城市文化的影响较小，故该地区仍有能哭丧的乡亲。①

（2）亲人“代哭”

如今，年轻一代一般不谙哭丧，所以现在只要丧户亲属中有谙哭丧之长者，都代为自己家族的小辈哭唱。

（3）代哭专业户

20世纪80年代，南汇三灶镇金光村、东海镇先进村、泥城镇兴隆村，以及彭镇、书院、大团等镇约十多位长者，擅长哭唱，闻名乡邻。他们初时义务代哭，至90年代开始收小费，发展成代哭专业户。② 所需费用视哭唱唱段和出场次数的多少而定，平均每次约50至200元人民币。一般丧家只在“五七”前一夜请专业代哭，哭唱难度较大的长篇为【开大门】。

（4）录音带“代哭”

有把丧事中的哭唱收入录音带，借给亲友办理丧事时播放，以代替现场真人哭唱。

（5）贴哭丧歌词以代哭

笔者也见到有少数丧户，家中既没人会哭唱，又不请代哭者，家里小辈编写哭词张贴于灵台旁边墙上，代替哭唱。

---

① 南汇人称靠近上海市区的南汇西部地区为“上乡”；离上海较远的南汇东部沿海地区为“下乡”。

② 如，泥城镇兴隆村代哭专业户潘林根印有“寿终乐”葬礼服务名片，并印有传呼机号码。当地人告诉笔者，男性代哭者在平时言行举止上都有“娘娘腔”（女性化）的倾向，从当地这个概念显示了哭丧仍然被视为具女性的属性。

(6) 南汇文化馆曾于1964年搜集整理当地的哭丧歌，并在1989年出版了《哭丧歌》一集，成为一些哭丧歌词的参考范本，对哭唱传统的恢复起到一定的作用。

1. 当前丧葬仪式程序

(1)《送终》

因为一般病人自病危至病亡期间都在医院，传统丧葬仪式的〈整容〉程序现如今已少见。传统丧葬仪式的《送终》程序之中，现今保留的有〈戴孝〉、〈报丧〉、〈幔堂〉。

①〈戴孝〉

20世纪50年代，黑纱佩臂曾一度代替白布孝带。80年代后期至今，"扯白"旧俗恢复，但不少丧家只有直系亲属才"扯白"，其他亲友仍佩黑纱(男左女右)。

②〈报丧〉

现今大都用电话、手机、邮递报丧。

③〈幔堂〉

程序简化，主要设置灵台，上摆放请道士折写亡者姓名的神主牌位及供奉香烛蔬果。灵台后悬挂亡者遗像，遗像两旁贴一



图片一 灵堂布置

双对联。

(2)《停尸》

现今,病人病亡后医院便通知火葬场派车直接送往殡仪馆,所以停尸旧俗一般不再继续。少数偏僻地带的农户,如邑城东部沿海泥城等地,仍有《停尸》;为此,近年有专业户备有冰尸柜出租给丧家作《停尸》用。①

(3)《三朝》②

传统《三朝》之〈迎宾〉、〈吊唁〉、〈入殓〉、〈吃羹饭〉、〈烧床祀〉环节,现变为〈迎宾〉、〈吊唁〉、〈火化〉、〈吃羹饭〉、〈烧床祀〉。

〈迎宾〉,南汇大部分地区办丧事已无此程序;然而邑城东部沿海泥城逢丧则雇用丝竹清音班来迎宾送葬。盛行于清代的民间丝竹音乐,南汇人称作"清音班",旧时只为婚礼仪式奏乐,自20世纪40年代以后,南汇开始有丧家为高龄亡者"丧事喜办",死了人不请鹤器班,改雇清音班。至50年代,丧事雇请清音班已很普遍,一些原属鹤器班的乐师也加入到清音班。清音班在丧葬仪式时一般奏【小六板】、【龙虎斗】、【三六】等曲目,为求"闹猛"(沪语,意为"热闹"),还附带几位沪剧演员唱曲。现今原辖下沙区汇达乡(今辖闵行区),则仍在办丧事时雇请鹤器班吹打。除了清音班和鹤器班,也有少数丧户雇请军乐队。

〈吊唁〉程序照旧,近来仍有一些丧家雇用代哭,到丧户家散哭。

〈火化〉,在火葬场火化尸体。〈火化〉的程序包括出殡、追悼、接盒。

---

① 如泥城镇兴隆村潘林根,备有两个冰尸柜,一个柜500元人民币租用2、3天。冰尸柜有透明塑料罩,以便视殓,底部设有录音机,可播放哭丧歌和道、佛仪式音乐。果园、书院、东海等镇也有,共有6户11只冰尸柜。

② 以下叙述主要取材于2002年2月13日于南汇县三灶镇三灶村沈水仙母亲(91岁)亡故"三朝"祭日的实地考察记录为范本。

出殡一般在上午进行。亡者遗体已事先送去火葬场，亲友在丧家集合，出殡时放三声礼炮（即放高升），送葬队由长子抬遗像在前，其他人手持清香，排队跟在后，上车赴火葬场，此时散哭。车内，长子抬遗像者坐车头，儿媳坐车厢；亲友上后面的车辆；途中沿路向车外抛掷“元宝”（锡箔纸折）。①

到了火葬场，丧主接洽购置骨灰盒、租借遗体告别厅（多数租火葬场内的礼堂）②、到厅中挂遗像；遗体告别厅内挂横幅“沉痛哀悼×××追悼会”字样，横幅下遗体放在玻璃罩内，两边置放亲友赠送之花篮、花圈。

追悼会由长子或亲友主持，第一排站立直系亲属，后面按亲戚、朋友排立。首先全体默哀、奏哀乐（播放铜管乐录音或雇用铜管乐队现场演奏）。默止，亲属（或长子）、工作单位的代表或亲友代表致追悼词。致词完毕，再奏哀乐，众人绕遗体走三圈，向遗体告别，儿媳、女儿散哭。

追悼会结束，长子带领亲属先回家，进门时按旧俗从东南方入宅，于门口水桶中洗手。然后，子女排队在大门外，长子在前，礼炮三声，次子捧骨灰盒从东南方向进门，长子接骨灰盒（接盒）捧至灵台，众人恸哭、散哭。骨灰盒置于灵台上，女儿和媳妇散哭。鹤器班或丝竹清音班奏乐。南汇新场镇南奉贤县奉城、青村往西至柘林、闵行区黄浦江以南一带，接盒后要〈祭盒〉：骨灰盒接回家时，鹤器班放铳（类似高升装火药点燃的铁制器具）三声，骨灰盒置放在灵桌上，桌上摆有“老八样”菜肴供祭，道士做《指路》科仪，鹤器班吹奏【山坡羊】，众人叩拜。

〈吃羹饭〉，集镇居民上饭店；农村在家租用“茶担”服务。“茶担”专办丧事时的饭食器具，如餐具和液化气灶（连锅），如需提供洗碗者或厨师，另计。

---

① 意为送给沿路野鬼，作“卖路钱”。

② 一般农户不租借礼堂，用火葬场提供专设免费的“向遗体告别处”举行告别仪式。



图片二　吃羹饭

〈烧床祀〉，现今县、镇人家无地方焚烧对象，丧家只能在住处附近找一僻处，象征性地烧几件新、旧衣物和一些锡箔。离公墓近的丧户，可以到公墓设有的专用供祀空地去烧床祀。因为



图片三　烧床祀

农户大都有自耕地,有的便在自家田头焚烧。

(4)《做七》

目前,普遍只做“头七”和“五七”,其中以“五七”较隆重。南汇中、西部地区的《做七》较东部沿海地区为简单,一般丧家不请道士做“五七”功德,即使请道士,也只是在前一夜请道士班,到“五七”正日下午便结束法事。[①] 东部沿海地区,特别是泥城、彭镇、书院、芦潮港等集镇的农户,逢丧事仍请道士做“五七”功德,另请清音班或鹤器班奏乐。近年来还使用小型铜管乐。

(5)《祈日》

形式如旧例。

表 1　南汇地区丧葬仪式和仪式音乐:1958 年前与当前现状之比较

1958 年前	1980 至今	
	南汇新场至周浦(西部)	南汇东部及奉贤边缘地区(东部)
1. 送终 家属哭唱 雇请道班、鹤器班、清音班奏乐	偶尔有雇请道班、鹤器班、清音班	东南沿海地区大部分丧家用清音班,较少用道班、鹤器班
2. 停尸 家属哭唱 雇请道班、鹤器班、清音班奏乐	不放在家,直接送往火葬场。个别丧户在医院太平间停尸、守尸,此时有散哭	部分丧家租用冰尸柜置放尸体,在家停尸,此时有散哭

① 请十余位道士,一场功德酬金为二三千元。

（续表）

1958 年前	1980 至今 南汇新场至周浦(西部)	南汇东部及奉贤边缘地区(东部)
3. 三朝 迎宾 吊唁 入殓 吃羹饭 烧床祀 家属哭唱 雇请道班、鹤器班、清音班或军乐团(少数丧户用)奏乐	无 有 改火化 有 简化 代哭 极少用	无 有 改火化 有 简化 代哭 部分丧户用道班、鹤器班,较多用清音班兼奏铜管乐,还连同唱戏
4. 接煞 雇请道班	无	无
5. 做七 雇请道班及鹤器班、清音班	一般只做头七、五七(或三七代五七) 少数丧家雇请道班及鹤器班、清音班	一般只做头七、五七(或三七代五七) 部分丧户雇请道班及鹤器班,多数雇请清音班
6. 落葬	有公墓地墓穴者,一般在三朝或三七、五七将骨灰盒葬入墓穴;突发事件而亡故者,因来不及购买墓穴,一般在次年清明后将骨灰盒葬入墓穴	与南汇西部同
7. 祈日	简化(百日、周年、清明)	简化(百日、周年、清明)

三、南汇丧葬仪式中的音声声谱

据笔者实地考察所见,以下就人声、器乐声、其他物声三方面探讨南汇丧葬仪式中的音声声谱。

1. 人声

(1) 恸哭

无明显旋律性音高及节奏对比,"远"音乐性恸哭贯穿于丧葬仪式的各个环节,主要发自女性。

(2) 哭唱

"近"音乐性特征的,有音高、旋律及节奏的哭中带唱(或唱中带哭),主要发自女性。如前文所述,哭丧歌在当地分为散哭、套头、经三类。散哭的歌词即兴性最强,都是哭唱者触景生情予以即兴编唱。套头和经的用词较为固定;套头在过去更被视为学唱哭丧的基本曲目。

笔者实地考察所收录的散哭类曲目包括:【哭丈夫】、【哭爷】、【哭娘】、【哭婆】、【哭哥】、【哭弟】、[①]【哭子女】(川沙县)。套头类曲目:【十二个寻娘】、【十二月花名】、【十二只药方】、【十苦恼】、【哭七】(金山县)、【哭七】(奉贤县、嘉定县、上海县)、【小寡妇哭活天】(崇明县)、【哭九千七】(崇明县)。经类曲目:【报娘恩】(南汇县)、【报娘恩】(奉贤县)、【开大门】(南汇县中西部采录)、【开大门】(南汇县东部地区采录)、【断气经】、【揩身经】、【寿鞋经】、【铺踏脚被】(崇明县)、【梳头经】(崇明县、松江县、嘉定县、青浦县)、【出材经】、【床祀经】、【接桥经】、【灵台经】。

南汇地区的哭歌(哭嫁歌和哭丧歌)用于婚、丧葬仪式,两者的旋律骨干相同,只是因场合不同而编配以不同的歌词内容。据笔者所收,南汇地区哭丧歌的旋律建立在下行五声音阶基础上,以顺序阶进为主,甚少跳进。哭唱的音域,按唱者的生理条件,较

① 此六曲均采录于南汇县。以下凡不注明的,均采自南汇县。

年轻的用高腔哭唱，年老的则用低腔，音域一般在八度以内。哭丧歌每段起句句首多用“加帽”。“加帽”实为哭喊死去亲人的衬句，如“亲丈夫啦！”、“阿哥啦！”、“姆妈也！”等。乐句走势自高向下进行，行腔简要、字多腔少，有时每段哭丧句末，加哭一个“呕”的衬字。哭丧歌一般为单句式和上、下句式结构。

单句式的哭丧歌，乐句旋律进行的总方向多数为→5，骨干旋律如6→5、6→3→5、5→3→5等；如散哭类之【哭爷】、【哭哥】和经类之【开大门】。部分单句式哭丧歌，乐句旋律进行的总方向交替运用→5和→3，后者的骨干旋律如2̇→1̇→6→5→3或1̇→6→5→3，如经类之【床祀经】。

谱例6-1　散哭【哭哥】

サ 35 3 | 355 3 55 3 555 553 3 5 | 566 0
阿哥 啦！我搭侬(末)同胞 生养(末) 一胞[1] 养(啊)，眉 毛

665 3 5 5 5 | 66 0 665 3 5 5 5 66 | 660
弯弯(末) 合 爷 娘[2](啊)，千 朵 桃花(末)一 树 生(啊)，侬是 长头

66 5 5 5 5 5 | 660 665 5 5 5 5 | 560
阿哥[3](末)胜 如 爷(啦)， 长头 阿嫂(末)胜 如 娘(啦)， 要侬

56 3 553 553 553 353 553 5 5 55 |
阿哥 脱得[4] 亲爷 亲娘 勒拉(末) 一样 能(呀)， 要

6 6 665 353 553 553 5 5 5 | X — ‖
对 我 小小 姐妹 出只 金手来 牵 我(啦)， 欧！

上、下句式的哭丧歌，其句式落音有以下几种情况：

（1）首句旋律骨干架构为→6→5，落音5；第二句骨干架构为5→3→2，落音2；如散哭类的【哭婆】、【哭弟】等。

（2）首句旋律骨干架构2→1，落音1；第二句骨干架构→6→5，落音5；如散哭类【哭丈夫】。

（3）首句旋律骨干架构5→3，落音3；第二句骨干架构为5→5，句尾落音5；如经类的【断气经】。

(4) 首句旋律骨干架构为 $\dot{1}$ →6;第二句骨干架构 6→3 或 6→5,全曲尾音为 5;如套头之【十二个寻娘】。

谱例 6-2 散哭类的【哭弟】

1=♭E
慢速 ♩.= 60 自由地

サ 665 3 5 | 665 3 5 3 5 3 2 | 355 35
兄弟啦! 依 伸伸(格)腰(末)落 起 身, 弟弟啦! 依

65 556 6 5 3 5 3 2 | 35 356 5 5 3 5 |
蹲勒 屋里(末)总 要 好 果 能。 头一 要读(末)块 头 字,

356 3 5 3 3 5 3 2 | 35 356 663 5
第二(末)要 读 人 之 初, 第三 要读(末)百家 姓,

365 3 5 5 5 3 2 | 35 5 35 666 5 |
第四(末)要 读 千 字 文, 第 五 要读 三字经,

355 66 6 3 5 3 2 | 35 3 553 353 2 | X - ‖
南 京考着(末)北 京 进, 北京 考着(末)大红襟, 啾!

(徐小妹唱 龚乙生、潘季昌、谈敬德采录 谈敬德记)

南汇方言中有不少三字组合的词组,如方向性的"东场头"、"水桥头"、"西家屋";称谓的有"大老倌"(哥)、"老娘舅"、"丈母娘"、"老头子"、"阿小弟";其他如"别相干"(玩具)、"牛头车"(推车)、"出刚头"(青年)等。①

哭丧作为丧葬仪式中的音声行为,其近音乐的素材和风格特点,呈现出与本地域其他音乐之共性,特别是与当地民歌有密切关系。

南汇上乡的哭丧歌,不但与本地民歌在风格特点上有相似性,而且与江浙民歌,包括上海邻近地区的哭丧歌在旋律上亦有共通之处。

---

① 该特点与当地的民歌有共同之处。

谱例6-3 哭丧歌【哭爷】与民歌的比较

1 1 6 1 1 1 3 6 6 3 3 5 | 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5 5 |

亲爷啦，我平常 中间 来末， 亲爷未进 场角 先叫 人啦

(《哭爷》大团乡王学红唱)

2 2 1 1 1 6 5 3 6 5 | 2 2 1 1 1 6 5 3 6 5 |

哎哎哟，相思 叶 茂 情 啊， 哎哎 哟，相思 叶 茂 情 啊。

(《还针调》彭镇乡徐玉莲唱)

民歌摘自《南汇县民间音乐集成》(1984:63)

谱例6-4 哭丧歌【哭丈夫】与民歌的比较

5 5 3 5 6 6 5 5 3 5 5 | 5 6 3 5 6 5 6 5 3 2 2 2 |

河里 鲫鱼末 直跳 起 啦， 跳起 鲫 鱼 拨 勒末 猫 衔 去 啦。

([哭丈夫]书院乡瞿桂莲唱)

6 6 3 5 6 6 6 3 5 | 6 6 5 3 5 5 3 3 2 |

啥 花 开 来 勿 会 啼， 啥花 开 来 勿 会 飞？

(民歌[问答山歌]宣桥乡朱春高唱)

3 5 3 5 1 2 1 6 1 5 | 1 2 1 6 6 1 5 5 3 3 2 |

年夜 过是 正月 啦 中， 买柴格 籴米末 手头 空。

(民歌[做长工]东海乡张永官唱)

3 5 3 5 6 1 6 1 6 5 | 3 5 1 1 6 6 5 5 6 5 3 3 2 |

郎在 东南 角浪 唱山 歌， 姐在 西北 角 浪 搭酪 酥。

(民歌[搭花山歌]下沙乡胡善言唱)

3 5 1 1 6 5 6 5 3 5 | 1 1 6 6 5 6 5 3 2 |

大蒜 开花末 蒜苗 青， 摇袜 姑 娘 最 伤 心，

(民歌[摇袜山歌]新港乡张文仙唱)

民歌摘自《南汇县民间音乐集成》(1984:42、28、23、24)

谱例 6－5 哭丧歌与江浙民歌和哭歌的关系

苏州［哭丧歌］［哭妙根笃爷］（即［哭爷］）

啊呀 妙根 笃格 好 爷好亲 人呀，（欧），

南汇哭丧歌［哭丧歌］（沈桂芳唱）

亲大人 吔！今朝 要到囡啦格.挤 挤(末)坐一(唔)起吔(欧)，

想看侬 亲人 好悲 伤，现在 小妹勒里 空守 房，

坐啦(格)满满(要)登一(格)起吔(呷欧).要告亲诸一君安一 格安 是末等 一格等吔(欧)，

想伲 三年 前头做亲 辰光好风 光，亲眷 朋友 全来 往，

今朝 忒伲姆妈格 大人要开大门吔(呷).开 开 大 门末心 里轻吔(呷欧)，

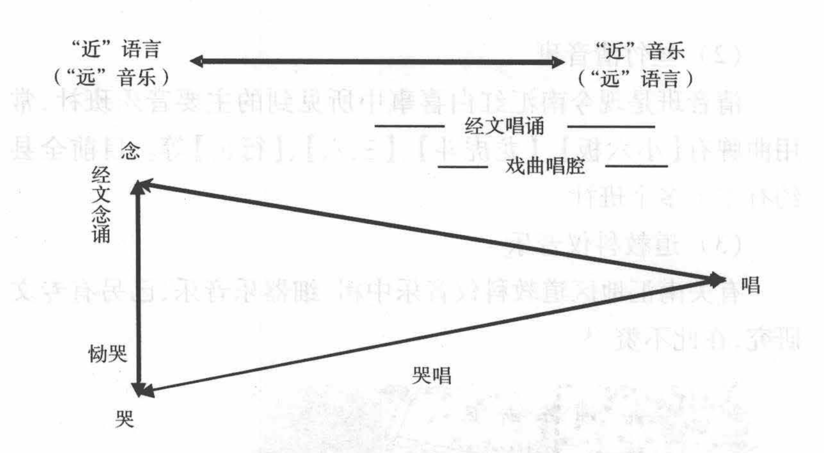
…… 阎罗王 请俚去 吃点 心 啊！(亨 欧)

…… 登勒 孝 堂 里 厢(末) 好 做 人吔！(欧)

民歌摘自《中国曲艺音乐集·上海卷》（1979：97）

上海市南汇区三灶镇沈桂芳 2002 年 2 月 26 日唱

概括前文，南汇丧葬仪式中的人声声谱可如图示之：



图示二　南汇丧葬仪式中的人声声谱

2. 器乐声①

（1）鹤器班吹打

目前，闵行区及奉贤县的泰日、青村直至南四团有四、五个鹤器班近20人，活动于奉贤、闵行、松江、南汇等区的乡村的丧葬仪式场合，常用曲目有【礼谣经】（【小柳摇金】和【大柳摇金】为迎宾时用）、【哭皇天】（吊唁时用）、【山坡羊】（用于送终、合棺、入土等场合）、【小开门】（用于送终、入殓等场合）。



图片四　清音班

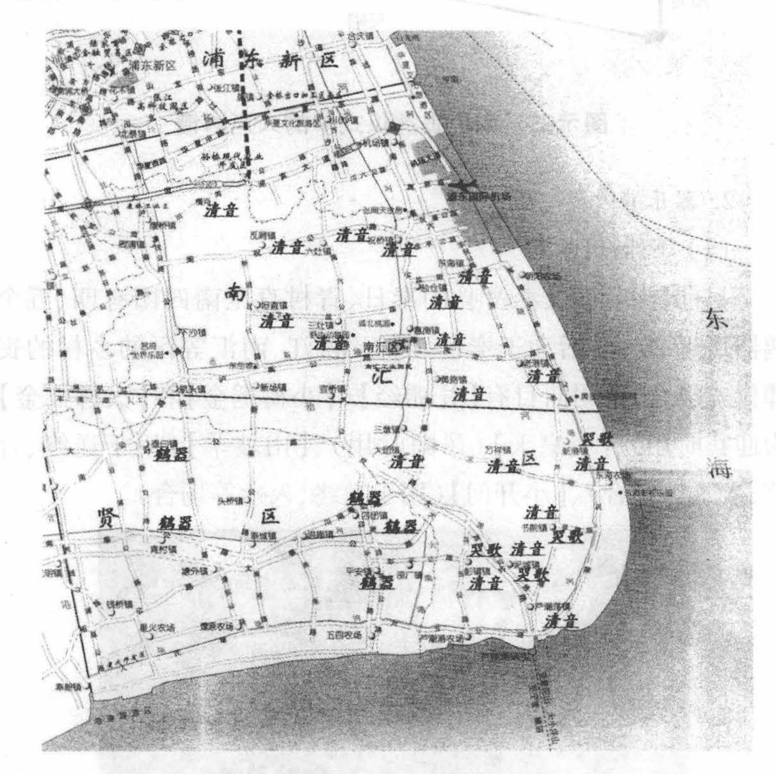
① 现今南汇地区哭丧乐分布情况请见附录三。

（2）丝竹清音班

清音班是现今南汇红白喜事中所见到的主要音乐班社，常用曲牌有【小六板】、【龙虎斗】、【三六】、【行街】等。目前全县约有二十多个班社。

（3）道教科仪音乐

有关南汇地区道教科仪音乐中粗、细器乐音乐，已另有专文研究，在此不赘。①



图示三　上海南汇哭丧乐地理分布图

哭歌 = 能唱哭歌者的地区　　清音 = 丝竹清音班活动的地区

鹤器 = 鹤器班活动的地区

① 见《上海市南汇县民族民间器乐曲集成》（1988）；《上海郊区道教及其音乐研究》（朱建明、谈敬德、陈正生 2001）；《上海南汇县农家（渡桥）仪式与桥文化》（朱建明、谈敬德 1996）；《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》（1992）；《南汇县民间音乐集成》（1984）；《海上白云观施食科仪音乐研究》（曹本冶、朱建明 1997）。

3. 其他物声

南汇地区丧葬仪式之音声声谱还包括了炮竹声，用在仪式中的〈出殡〉、〈接盒〉、〈祭盒〉环节。[①]

① 〈出殡〉时是为了驱邪，〈接盒〉和〈祭盒〉则是庆祝亡者蜕变为“祖先”归家。

第二讲

浙江省舟山嵊泗县大洋山镇丧葬仪式与音声

大洋山镇，地处浙江省舟山嵊泗县崎岖列岛的南部，位于杭州湾以东长江口东南，全镇陆地面积 12.74 平方公里，由 43 个岛礁组成，其中 500 平方米以上的岛屿共有 24 个。1980 年前，常住人口有 5 个岛屿，即大洋山、中门堂、沈家湾、筲箕岛、簿刀嘴。1984 年，中门堂等 4 个岛屿的人口均迁居大洋山本岛。大洋山南有岱山、西有大煤山、西南有天鹅岙、西北为圣姑岙，钥匙

岙居东山、大岙在西南。[1]

大洋山居民多数由宁波、温州、岱山等地移入。据1985年统计，全镇人口8682人；至2004年有9093人；目前有一万多人。岛上居民以捕鱼为生。

大洋山岛虽然面积不大，但岛上佛、道寺庙却不少，有云鹅念佛堂、净土庵、慈恩寺、天后宫（老宫，佛教，县文物保护单位）、三圣殿、李娘娘庙、圣姑庙、欢喜娘娘庙等。这些寺庙，除了云鹅念佛堂有常住的居士以外，其他都没有常住的和尚或道士，平时只有守庙人看管。

一、大洋山镇的传统丧葬仪式

以下是笔者根据采访大洋山岛上老年渔民所得的口述资料，整理成传统丧葬仪式的程序。

1.《送终》

病人将要断气时，亲属赶来守候于病床，立写书面遗嘱[2]。另外要给病人喂饭，然后将所剩的饭食分给子孙小辈，为子孙驱邪，延年益寿。

（1）〈沐浴〉

到井边点香烛、烧锡箔，向井神"买水"；趁病人还有一口气的时候，揩身，加服（穿寿衣必须遵循从脚至头的次序）。

（2）〈祝告〉

病人气绝，立即派人去灶圣、祖堂、界庙（管辖这一方的神庙）焚香。

（3）〈讣告〉

丧户向亲戚报讯，告诉死亡原因及殡期；传"讣音"者须倒

---

① 资料由大洋山镇原文化站站长岑永正提供。岑永正为《嵊泗县大洋山镇志》大洋山镇志编写组成员。

② 本课题研究的三地丧事仪式中，只有大洋山有此程序。

掖雨伞。[1] 亲戚闻耗,以哭声相报,或以砸瓦片声代之。[2]

2.《移尸设灵》

(1)〈移尸〉

人死后12小时举仪。移尸时,在客厅设灵堂。在客厅居中偏后位置设板床,铺席子、垫被。然后由长子抱亡者的头,其他儿子抱上身,女儿抱下半身,将亡者的遗体移至客厅内的床铺上,盖上被褥,用竹竿张起幔帐。在亡者的脚后点上一盏“脚后灯”,为其赴西方的路上作照明用。

(2)备孝条

孝条不分长幼亲疏,一律九尺半长。

(3)〈设灵〉

在移尸床前设祭桌,点香烛,供糕点和菜肴,此曰“移尸羹饭”。在客厅(孝堂)的东西两壁牵绳,挂置儿媳们缝制的绸被。与此同时,将亡者生前睡过的席褥等物,连同新买的草鞋按东西方向,焚烧于三叉路口,此为亡者送上生活用品,称“烧荷包”。[3]

(4)〈开吊〉

亲戚配备大红绸被或香烛祭物,前往丧家灵堂吊祭,值堂孝子孝媳还礼呼应,称“开吊”或“问音”。

(5)〈守灵〉

晚上,在灵台两旁铺草团,亲人坐于移尸床的两侧陪夜守尸。

3.《超度亡灵》

第二天,请道士或和尚,超度亡灵。一般为三日,多则五日、七日。超度结束,须由道士到邻里各家咒符〈赶扫〉,并将咒符贴于各家的门上,以扫不祥。

---

① 当地人认为,亡者的阴魂会躲在雨伞下一起串门,因此,须倒掖雨伞,置于亲戚门口,阴魂就进不了门。

② 当地人认为此声音能赶走野鬼,确保亡者去西方的路上畅通无阻。

③ 如同南汇丧葬仪式之“烧床袍”。

4.《落殓》

一般也是在第二天，根据阴阳先生择定的时间，由子孙们将尸体放入灵柩，此曰“入木”，又叫“落殓”。“落殓”时，要有一人问亡者：“某病愈否？”由另一人代答：“好了！”[1]《落殓》有以下仪式环节：

（1）撤灵台。

（2）抬棺材，“抬棺人”将灵柩抬进灵堂移尸床前。

（3）厚斗。将稻草放进灵柩作垫底，再铺席子、棉花毯。

（4）游衣。一子脱下外衣在空棺内晃动一下“游一游”。[2]

（5）叩头。子女穿白，女儿、儿媳、侄女向亡者叩头。

（6）落殓。鸣炮三声，子女把遗体抱入棺内。

（7）送礼。“送鞋袜”、“送衣”、送日常生活用品（包括纸扎祭品）、送被入棺内。

（8）超度亡者。和尚或道士诵经。

（9）盖棺。盖上灵柩盖，但要留出尸体的脸部。

（10）移棺。拆移尸床，把灵柩移至客厅北壁。

（11）焚香。在棺盖上点三炷香。和尚或道士诵经。

（12）设羹饭。在棺盖上盛放一小碗饭和一只素菜斋供。

（13）报衣单。司仪手持送礼单站于灵柩西侧，向伏跪于地的亲戚问：某某人，（送）被头一条，有哇？送礼亲戚答：有！司仪问：某某人，鞋子一双，有哇？……问毕，司仪将“送衣单”焚之，将灰烬用纸包好，放入灵柩。最后，道士或和尚，作简短的诵经。

5.《出殡》

出殡一般在第三天。出殡的时辰由阴阳先生择定，一般在上午；但未婚男女亡故，只能在晚上出葬。

---

① 据说，此法可免阴间泡浸“血湖”之刑。

② “游”谐音“有”，“衣”意“衣钵”，故“游衣”有死者有后代继承之意；又有“后发”之说。

子女们扶着灵柩,行至大街中停下,司仪站在凳上,一手扶着棺材,一手拿着酒壶,往地上洒酒,然后举行“醮杠”礼[1]。礼毕,鸣锣起棺。官宦人家的灵柩用十六人抬运,小户人家四人抬运,贫苦人家只用两人抬运。

抬灵柩行走途中,子孙们应不时面对灵柩“三跪九叩”,如遇桥,孝子应卧伏桥上让灵柩通过。亲友们一路进行祭祀(“路祭”)。灵柩所经之路,沿途居民在自家门口竖一把扫帚,以挡邪气。

6.《进廓》。灵柩抬入墓穴,行《进廓》仪:

(1) 诵经祈祷:和尚或佛教信徒、或道士诵经;

(2) 祭供:灵柩上置香、水果、神主牌;

(3) 暖穴:在挖好的空穴中点燃柴草团,驱赶湿气;

(4) 游衣:儿子脱下身上的上衣,在空穴中晃动,表示后继有人、后发;

(5) 告别:儿媳子孙手拉手,围绕灵柩顺逆时针方向转三圈,向遗体告别;

(6) 坌土:用铁锄,在坟墓周围坌一条分界线,象征着在坟墓周围筑了一道围墙,算是亡人的安身之处,阻止野鬼进入;

(7) 鸣炮:放三个“高升”;

(8) 进廓:抬棺入穴;

(9) 封穴:盖上石块,封穴。

(10) 做羹饭:落葬当天下午,直系家属回墓地,墓前设供桌,点烛及放12道斋菜,12杯酒,12双筷,对亡者所处墓地的四面八方(即4+8=12)“邻居”致意,然后再焚化锡箔,供敬土地。

7.《上堂》

进廓后,将神主牌按原路送回家祠(过三年后焚烧),并设祭祀,此为“上堂”。如无祠堂,则在住房设“香火堂”。

---

① 类似现今的致追悼词。

8.《做七》与其他祭日

以死者寿终日起,每隔七天设奠祭。"五七"一般由女婿设祭。"七七"时亲人除孝脱白。第一百天做"百日"。一周年吃"周年羹饭",子女须到齐。旧俗三年后"满孝",以后每年做周年,子女们各自做"祈日羹饭"。

9.《招魂》

大洋山地处"岛夷之地",渔民到大海中捕鱼不幸遇难,找不回尸体的,家属要为死者举行《招魂》仪式。大洋山与嵊泗一带都有此丧葬仪式。[1] 传统"招魂"仪式有以下环节。

(1) 铺地毯设祭供

丧户在海边沿着潮水线用篷布搭一个醮台,供上祭品。并在数尺之外点起几个火把,及在海滩边竖一根竹,竹上悬挂一个箩筐,筐内缚一只雄鸡。[2]

(2) 扎草人

取稻草扎成人的形状,穿上死者生前的衣服,贴上死者的姓名和生辰八字,代表亡人的尸体。

(3) 设醮台请道士作法

由于大洋山岛当地没有道士,居民们须从邻近衢山请道士(一般2名)诵经,面对大海敲鼓击钹、摇动竹竿、念咒作法,从上海方向至大洋山,恳请海中各暗礁上的"鬼道" 协查,招请亡魂速速归来。据岛上专为丧家做司仪的王家养(59岁)说,功夫好的道士,一口气可背诵四百多个有暗礁的"鬼道"地名。醮台旁,死者的亲属披麻戴孝,手提灯笼,面对大海呼喊:"某某某,海里冷冷,快到屋里来呵!"一个孩童或者亲属应声答:"来啰!"这样一呼一应,直至潮水退下,此时道士"引魂"回家,家属将"草人"抬回家中,放在客厅内的床铺上。

---

① 嵊泗流传的一首民谣:"嵊泗箱子枩、十口棺材九口草。"

② 按当地说法,雄鸡为男性亡人灵魂的象征。如果这只鸡吃东西了,就表示死者的灵魂已回来了。

(4) 入灵柩,举安葬仪式

次日,把稻草人放进灵柩作"落殓、出殡、进廓、上堂"等仪式程序。现今,大洋山岛上居民如遇海难死人的,还沿旧俗举行《招魂》。

二、大洋山镇丧葬仪式程序和音声行为之现状

笔者于2004年5、6月间对大洋山岛的丧葬仪式作了实地考察。因为政府没有在岛上建造火葬场,至今,当地的丧葬仍以土葬进行,不过仪式程序较之传统略有简化。现今,由于海上安全保障措施较好,气象报告及时,以及无线通讯的普及,海难少有出现,因此,《招魂》仪式也明显减少。

以下为大洋山岛丧葬仪式的一个个案。丧户是大洋山镇新宫村新宫中弄2号邵家。岛民胡菊清老妈妈,嫁入邵姓家属,得妇科病医治无效,于2004年5月22日晚过世,享年75岁。家属包括邵士法(长子,56岁)、邵士康(次子,52岁)、邵养康(三子,43岁)和邵养儿(女儿,44岁)。胡氏生前信佛,丧事按照佛教仪式结合以当地丧葬仪式。

丧事由司仪和"净宗法会"的"同修"[①]担任执仪。专事丧葬仪式的司仪是王家养,2004年笔者进行实地考察时年59岁,大衢山人,"文化大革命"期间迁居大洋山,以捕鱼为生。移居大洋山后,通过观摩老一辈司仪的执仪经过,开始为丧仪做司仪,起初属义务性质,后来收取酬劳,每次人民币200元。[②]

据奉化佛协弘法利生基金会印发的《认识佛教》之《净宗学会缘起》:"净宗学会者,及夏莲公大士战后(笔者按:抗日战争之后;夏莲公大士的资料不明,待考)所倡导之专修净土之组织。净空法师弘扬大乘三十年,深知此宗所依,确是十方三世一切诸

---

① 修佛的信徒。

② 目前大洋山镇上这样的执仪者有2、3人。

佛度生成佛之第一法门,是以近年来于台、港、新、马、美加各地,极力宣扬…… 本会遵修规经三福、六和、三学、六度、十大愿王……。”(出版年不详:211—213)

有关净空法师,云鹅念佛堂常住李信龙说:“净空法师是安徽人,今年(笔者按:2005 年)78 岁。年轻时当兵,随国民党撤至台湾,26 岁学佛,30 岁出家,修研净宗佛学。除了在台湾弘法,净空法师也经常在海外及大陆说法,2004 年获国家统战部分管佛教的部门赠“慈爱大师”之称。”(2005 年 9 月 19 日采访)

云鹅堂念佛堂位于大梅山云鹅村,上世纪 40 年代,由两位念佛的老太太创办。1995 年由李信龙接手住持。李信龙,大洋山人,洋山中学高一文化程度,2004 年笔者进行实地考察时 42 岁。李氏 13 岁时意外背脊骨受伤,导致一只腿脚行动不便。29 岁(1990 年)开始自行修佛,次年听到净空法师讲佛的录音带,修学净宗。李氏深得人心,岛民都称他为“李师父”。云鹅念佛堂是大洋山佛教“同修”做功课的集聚地,常来念佛的“同修”约七八十人,男性的大多为中老年渔民,女性的大多为中青年渔民家属。他们除了自己修佛以外,还经常为岛民的丧葬仪式义务执仪。[1]

邵家将自己的客堂布置成临时的孝堂。于孝堂内南半间,设供台,上放神主牌、遗像,点香烛、置收音机、彩电、电风扇、热水瓶、手炉等纸扎供品,以及供菜肴斋祭。在香台的北边 1 米左右,用门板架于长凳上,铺席、床垫搭成移尸床,作停尸用。移尸床设有幔帐,帐前两边倚纸幡:“接引西方路”、“迎归极乐天”。孝堂门框正中钉着八卦图。[2] “八卦图”的右侧门框上挂有一面“净渡阿弥陀佛”三角旗。孝堂东隔壁房,设经堂佛像,供云鹅堂同修唱诵和女儿、媳妇参拜叩头时用。经堂外的庭院中,还坐有二十多位同修。胡菊清老妈妈的丧葬仪式程序见下表。

---

① 当地人办丧事一般都举行佛教仪式,虽然所有丧事并不一定都由“净宗法会”的同修主持,但因为他们是尽义务,不收报酬,故多数丧户都会请他们。

② 大洋山岛上许多人家的客厅门框上都挂有八卦图,取之镇宅保平安。

表2 大洋山镇新宫村胡菊清老人丧葬仪式程序

时间		仪式程序		执仪者	音声行为	附注
人未断气		揩身、穿寿衣		子女	恸哭	家属哭声贯穿整个丧葬过程
人死后(第一天)		设经堂、孝堂,送挽联,设香台,备素斋		家属、净宗同修	唱诵《弥陀经》	
人死12小时以后		移尸守灵				
第二天	上午7:00	堂祭		净宗同修、长女、长媳	唱诵《无量寿经》、【无量寿赞】、《阿弥陀佛大愿王》、《阿弥陀佛圣经式》、《阿弥陀佛》《阿弥陀佛回向》、【回响偈】	经堂内,同修们念诵,长女、长媳轮流陪伴叩拜
	下午12:30				唱诵《无量寿经》、【四字佛号】、【六字两音调】、《阿弥陀佛》、【四字四音】、【四字五音调】	
	晚上7:00开始	落殓	登记礼单、撤灵台	司仪王家养执仪;女儿儿媳、侄女6人头顶孝斗叩拜;	净宗同修在西隔壁"经堂",念诵《阿弥陀经》、《往生咒》、《赞佛偈》;	
			鸣炮 抬灵柩	净宗同修;四位抬棺人;三子及亲友帮忙	鸣炮;立唱【赞佛偈】。	将灵柩抬至孝堂
			游衣			将衣服在空灵柩中挥动
			厚斗			灵柩内垫稻草席子棉花毯
			入棺:送鞋袜送衣、被、盖衣、盖黄布安帐、盖棺、移棺	子女、净宗同修、亲友帮忙	家属恸哭;净宗同修唱诵【莲花赞】、《阿弥陀佛》、《亡生咒经》、【赞佛偈】、【莲池赞】、《阿弥陀经》、《往生咒》、《莲花赞》、【莲池赞】、【赞佛偈】、【佛号】、【赞佛偈】	同修唱诵时,李信龙摸抚尸手

（续表）

<table>
<tr><th colspan="2">时间</th><th colspan="2">仪式程序</th><th>执仪者</th><th>音声行为</th><th>附　注</th></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">晚上</td><td colspan="2">焚香</td><td>家属</td><td></td><td>在棺盖上置香炉点三炷香</td></tr>
<tr><td colspan="2">设羹饭</td><td>家属</td><td></td><td>在棺盖上盛一小碗饭、一只素菜斋祭，亲属叩拜</td></tr>
<tr><td colspan="2">约 10:30</td><td colspan="2"></td><td>净宗同修</td><td>唱【回响偈】</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="11">第三天</td><td rowspan="5">7:00</td><td colspan="2">鸣炮</td><td>家属</td><td>鸣炮</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">见面</td><td>家属、亲友</td><td>哭泣</td><td>洋山人把视殓称“见面”</td></tr>
<tr><td colspan="2">揩面</td><td>女儿</td><td>哭泣</td><td>不用湿巾，用空手做虚拟动作</td></tr>
<tr><td colspan="2">抿棺</td><td>抬棺人</td><td></td><td>抿棺后用“元宝榫”钉棺</td></tr>
<tr><td colspan="2">告别</td><td>全体吊唁者</td><td>恸哭</td><td>围灵柩转三圈作告别</td></tr>
<tr><td rowspan="6">7:40</td><td rowspan="4">出殡</td><td>鸣炮</td><td>亲友帮忙</td><td>鸣炮</td><td></td></tr>
<tr><td>净宅</td><td>净宗同修</td><td>唱诵《净宗早（晚）课》</td><td></td></tr>
<tr><td>叩拜</td><td>子女</td><td></td><td>穿白、戴孝斗对亡者叩头</td></tr>
<tr><td>送葬</td><td>送葬队伍</td><td>哭泣；沿途净宗同修击打法器，唱【六字佛号】</td><td>鸣锣开道，后跟持幡、灵轿、抬棺、家属、同修</td></tr>
<tr><td rowspan="2">进廊</td><td>醮杠</td><td>司仪（王家养）</td><td>念“醮杠”词</td><td>送葬队伍行至大街中心，停棺，由司仪站在凳上扶棺祭酒，念“醮杠”</td></tr>
<tr><td>三跪九叩</td><td>亡者子孙</td><td>家属哭泣</td><td>沿途子女们手持柳条代“孝杖棒”，面向灵柩行礼</td></tr>
</table>

（续表）

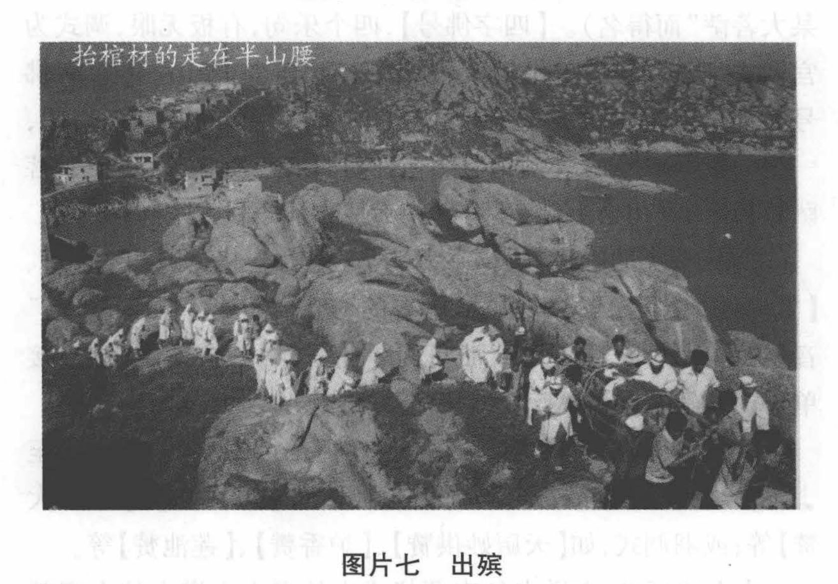
时间		仪式程序		执仪者	音声行为	附　注
第三天	7:40	进廊		净宗同修	唱诵《莲花赞》、《南无西文接引阿弥陀佛》、《佛说阿弥陀佛经》、《往生咒》、唱【赞佛偈】、【佛号】、【回向偈】	灵柩抬至墓穴，净宗同修唱念经忏
			暖穴	亲友帮忙		取稻草在墓穴内焚烧、驱赶湿气
			游衣	三子		脱衣，在墓穴内晃动、以示后发
			告别	所有子女	恸哭	手牵手，围棺走顺三圈、倒三圈
			鸣炮	亲友帮忙	鸣炮	
			落葬	抬棺人		将灵柩抬进墓穴、封盖
			祭供	女儿、儿媳		在墓前设斋、祭祀
			归家	全体吊唁者		仪式完毕



图片五　云鹅堂净宗同修



图片六　念“醮杠”词



图片七　出殡

三、大洋山岛丧葬仪式中的音声声谱

1. 人声

(1) 恸哭、念“醮杠”词、诵经

无明显旋律性音高和节奏对比的“远”音乐性恸哭和哭唠

叨贯穿于丧葬仪式的各个环节,主要出自女性;另有由司仪念的“醮杠”词。佛教信徒执仪时的诵经声,其“近”语言性部分是无音高但有明显节奏的念诵。

（2）佛教唱诵

“净宗法会”同修们所唱之佛曲是从福建省文艺音像出版社所录制的光盘中学唱的,用大洋山岛方言(属宁波语系)唱诵。李信龙说,当地佛教的唱诵分“佛号”、“偈子”、“赞”三类。[①] 以下为此三类唱诵的风格特点。

“佛号”类用于唱诵佛号,风格较“近”语言性,包括【四字佛号】(“阿弥陀佛”四字句格的四句组成);【六字佛号】(六字句格,在浙江地区寺院普遍流行);【三称】(连续三句(唱)“南无某某大菩萨”而得名)。【四字佛号】,四个乐句,有板无眼,调式为宫调式,唱时速度变化较大,从♪=54至♪=216。【六字佛号】,曲式有单句式或上下句式。【三称】为单句式,似诵似唱,一字一板,如【南无本师释迦牟尼佛】、【南无莲花池海会大菩萨】、【南山灵山会上佛菩萨】、【南无西方清净阿弥陀佛】等。

“偈子”类的唱诵,唱词一般为五、七言句格,如【开经偈】、【赞佛偈】、【回向偈】等,风格上有的“近”语言性,也有的“近”音乐性。大多数“偈子类”曲目为单句式结构,首两字散起,接单句式的乐句作多次反复,最后渐慢结束。

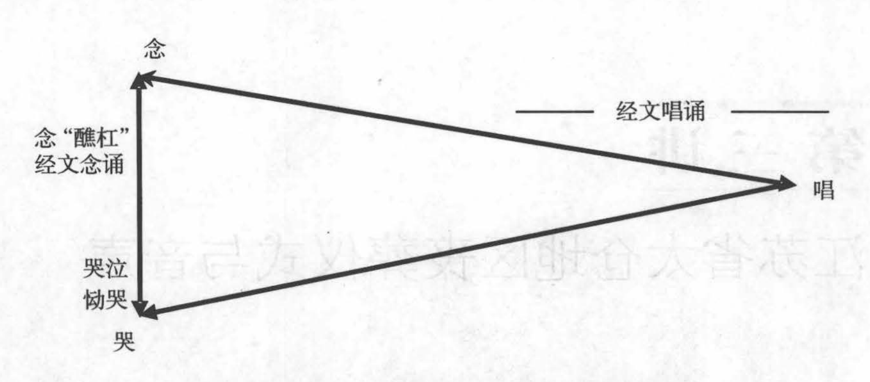
“赞”,“近”音乐性的唱诵,行腔中速偏慢,一般在♪=48至♪=50之间,往往散板起首,多徵调式,如【炉香赞】、【弥陀大赞】等;或羽调式,如【天厨妙供赞】、【炉香赞】、【莲池赞】等。

由上述可见,大洋山岛丧葬仪式中的音声声谱中的人声部分可用下图示之:

---

① 佛教梵呗按其用词结构,实可分成赞、偈、咒、文四大类。有关梵呗音乐形态的分析,可以参考袁静芳所著的《中国汉传佛教音乐文化》(2003:51—87),在此不复赘述。值得一提的是,局内人云鹅堂住持李信龙对洋山地区所唱诵的梵呗的理解与袁氏的分析略有不同。





图示四　大洋山岛丧葬仪式中的人声声谱

2. 器乐声

大洋山岛丧葬仪式音声中的器乐声，主要是佛教执仪者唱诵时所用的法器[1]，和出殡路上鸣锣者的打锣声。

3. 其他物声

与南汇地区相同，大洋山岛丧葬仪式之音声声谱还包括了炮竹声，用于仪式的关键环节。

① 法器，又称呗器。袁静芳所著之《中国汉传佛教音乐文化》中有较详细的描写(2003:133—151)，在此不复赘述。

第三讲

江苏省太仓地区丧葬仪式与音声

太仓，在江苏省东南部，东北滨长江，邻接上海市嘉定等地。明置镇洋县，为太仓州治；1912 年改为太仓县，今为江苏省苏州市辖下的县级市，有 46 万人口。

一、太仓地区传统丧葬仪式与习俗

太仓属江苏省苏南地区，与 1958 年之前的上海市郊区（包

括南汇），均属江苏省苏州专署辖地，两地的传统丧俗，有许多相同之处。太仓地区的传统丧葬仪式包括《送终》、《停尸》、《烧床衣》、《闹五更》、《三朝》、《祈日》六个程序。

第一天

（1）《送终》

当病者刚断气，子女须买碗舀水（〈买水〉），烧热后为死者揩身、穿衣。之后，子女列队，披麻戴孝，瞻仰遗容（〈瞻尸〉），合家哀嚎（"哭唠叨"）。同时，派人赴亲友处告知死讯（〈报丧〉）。报丧人不管晴雨，都须携带雨伞，进他人之家，须将雨伞倒置于堂上，客人便知其意。① 随接〈幔堂〉，设灵堂、写奠字、设孝幛、设供桌、立"神主牌"。

（2）《停尸》

将遗体移放置门板，在死者脸上蒙一块白布，身上也用白布覆盖，停在家里的客堂；并点起"幽冥灯"，焚纸化锭。家属轮流守尸。

（3）《烧下床衣》

在路口用石灰画一个圈围之，圈内置死者更下的衣被席子等物，旁置纸钱，点燃焚化。

第二天

（4）《闹五更》

当晚请和尚做"法事"或由道士做"道场"，超度亡魂。道士做道场，诵经拜忏的经文有《十方经》、《清真经》、《十王忏》，以及为男性亡者专用的忏悔经《地狱经》（又称《清狱经》）和为女性亡者所用的忏悔经《血湖经》。期间包括道教《大桥》科仪（又称《渡桥》）。太仓县西南地区（靠近常熟市直塘镇），毗邻昆山县和上海嘉定的双凤、南郊等乡镇，丧家请四人为组合的宣卷

① 与浙江省嵊泗县一样。

班,说唱宣卷。①

第三天

(5)《三朝》(当地称“三朝日”)

〈设香台〉,子女披麻戴孝,做“地宝盆”(锡箔折成)、焚香点烛、设菜肴。

〈迎宾〉,由6—8人组成的“赞亡班”②奏吹打乐【龙虎斗】、【朝天子】、【寿曲】等,迎接亲友前来吊唁。

〈吊唁〉,亲友前来吊唁,到香台叩头(俗称“唱喏”③)。丧户对前来吊唁者扔白布“孝条”。④

赞亡班作《赞亡》仪式。《赞亡》,清末民初之时在当地盛行,以唱为主,二人轮唱【佛调】,其中1人击“忏钹”(即对钹),另1人敲板,其余赞亡班人员奏丝竹乐及唢呐伴奏。《赞亡》广泛运用于亡事、清事(驱邪逐疾)、上寿(为高龄老人做生日)。做清事时,要加唱昆曲,如《西厢记》、《倭袍》等传统曲目。

〈吃羹饭〉,豆制品素斋。

〈入殓〉,儿子为亡者梳理头发,由儿孙抱尸入棺,盖上被褥,旁置死者生前喜好之物,盖棺,以漆封棺。亲人在旁“哭唠叨”。有的丧户即日举行葬礼,有的则另选入土日期。

〈出殡〉,抬棺出门时,须“摔甏”,表示给亡人送上餐具。⑤赞亡班吹奏【寿曲】。出殡时,幡幛引路,沿途撒帛纸。长子抱

---

① 太仓宣卷盛行于清代,民国年间仍然流行。1949年后衰落,1980年后再度盛行。据太仓鸿雁艺术团团长周虹女士介绍,目前太仓境内约有150多人会宣讲宝卷。宣卷班一般4至6人,围坐于客堂中置放的八仙桌念唱。主唱者持槌击木鱼,其余则分别击引磬、铃、“老郎”(拍板)和其他敲击乐器。为亡人执仪时,一般唱《弥陀经》、《十方经》、《消灾经》。宣唱完之后,说唱民间故事,直至五更。

② 当地人称《三朝》仪式的执行者为“赞亡班”。“赞亡班”除了执行礼仪之外,兼奏音乐。

③ 《辞海》:“唱喏”为“给人作揖同时出声致敬”。(1980:748)太仓当地也把跪拜叩头呼作“唱茶”。

④ “扔”的动作被视为“免晦气”。

⑤ 丧葬仪式中“摔甏”(摔盆)的习俗全国多处都有;有一说是,亡者去了阴间,要被迫喝“迷魂汤”,以使亡者神志不清,不得超生。把甏摔破,可使“迷魂汤”漏掉。(李仲祥、张发岭1994:104)

表3 太仓传统丧葬仪式程序表

时间		仪式名称	执仪者	仪式音声	附　注
第一天		送终 停尸 烧下床衣	家属 家属 家属 家属	恸哭	恸哭贯穿整个丧葬过程
晚上			宣卷班	诵唱宣卷	
第二天晚上		闹五更	道士	诵唱经文	直至深夜
第三天	上午	三朝 设香台 迎宾 吊唁	家属、吊丧者、赞亡班	赞亡班吹打【龙虎斗】、【朝天子】、【寿曲】	
		赞亡	赞亡班	赞亡班唱【佛调】;丝竹乐及唢呐伴奏	
	中午	吃羹饭	吊唁者		
	下午	入殓 出殡	家属、赞亡班	赞亡班吹打【寿曲】 赞亡班吹打【朝天子】、【寿曲】	
		烧库	道士、家属		归家时跨火、走云梯、吃糖茶等程序;设斋祭祖、祭神主牌
祈日		做七、百日、清明、周年	家属		

牌位,其余子女抚灵柩行进,亲友随后,尾随赞亡班,吹打【朝天子】、【寿曲】等,随棺至坟地。入土时,赞亡班吹打,亲属"唱喏"。

葬毕回家时,须跨过家门路口地上燃着的一堆火("跨火"),表示禳除邪气;还要"走云梯",把木梯斜放于场地与阶沿石上,人人都须走过木梯,象征着未来的日子能步步高升;吃云片糕,意同"走云梯"或象征亡人的灵魂升入仙界;吃红糖茶,用大碗泡红糖,人人喝一口,表示圆满之意;还吃几颗花生,花生又

名长生果,吃了丧家的花生谓长寿发禄,要抢着吃,俗称“抢发禄”。牌位抱回家中,放在供桌上,设斋祭祖。设神主牌请当地著名人士“点主”(类同上海南汇的《参神点主》)。之后由道士带领家属“烧库”。

(6)《祈日》,主要包括做七、百日、周年和清明。做七与上海南汇相同,“五七”请道士做道场,规模最隆重。“断七”后除孝。

二、太仓地区的丧葬仪式程序和音声行为之现状

1949年建国至20世纪70年代间,在一些如“破四旧”、“文化大革命”等政治环境的约束之下,传统丧葬仪式的一些细节程序因为有“封建迷信”之嫌疑而受到打击。20世纪80年代起,政府“改革开放”的政策和对“宗教自由”的确认,不但使人们的经济环境有了普遍的改善,也使仪式活动得以恢复。

1. 执仪者之概况

据《太仓县志》“道教”篇(1991:814)和“民间文艺团体”篇(1991:732)记载,清末民初时,参加丧葬仪式的主要是道士,次之为堂名鼓手①,在南郊、直塘、双凤等乡镇还有宣卷艺人参与。在近七、八年内,太仓地区的丧葬仪式执行者有很大的变化,以下就道班、宣卷艺人、多功能艺术团分述之。

(1) 道班

20世纪中、后期的一些政治运动,特别是“文化大革命”的十年浩劫,对全国的信仰活动造成了极大的冲击,道教会解散,道士转业,太仓地区的道班在这段时间内终止了一切仪式活动。1980年以后当地恢复了“双凤道观”。但是,道士后继乏人,断

① 堂名鼓手在清末民初时有400余人,50多个班子,每班5—8人,俗称“小唱班”,常被邀为婚丧喜庆人家坐堂吹打和清唱昆曲,解放前后随着皮簧肇兴,业务清淡,人员大多改为理发为生;1966年,又以“迷信”、“浪费”等名而被迫停业;至1978年,“因乐器、曲本缺乏,人员老化,已奄奄一息”。(《太仓县志》1991:732、814)

层现象严重，人数不超过100人，而且大多是70多岁的老人，无法适应当地民众对各种仪式的需求。丧葬仪式中如果要请道班，每位道士的收费为每天100元，而且排期一般不易。另外，不少人家感到道场仪式程序太繁琐。因此，现今当地丧葬仪式雇请道班执仪的已不多。

(2) 宣卷艺人

据《太仓县志》〈宣卷篇〉记载，太仓县的"南郊、直塘、双凤等地有宣卷艺人，一般在拜香时或七夕香讯前和办丧事时演唱……解放后已消失。"(1991:751)虽然笔者所观察的丧葬仪式中没有见到宣卷诵唱，但据当地人告之，21世纪初起，太仓较偏远的农村丧葬仪式中已恢复丧事请人唱诵宣卷。

(3) 多功能艺术团

太仓地区曾有昆曲社、京剧联艺会、政协文化组(含越剧等地方戏曲)、县锡剧、县沪剧、县评弹等团队。1982年，为贯彻中共中央《关于关心人民群众、文化生活的指示》，太仓县政府设立了11个文化中心；至1985年末，太仓县24个乡镇均建文化中心，办起"文艺工厂"。一个"文艺工厂"的规模有20—30个"工人"，其中80%是文艺人才(丝竹和吹打)，平时做工，在需要时应合要求，在政府会议典礼、迎宾、民间节庆活动等场合参加文艺演出。至此，全县在1991年计有600专业和非专业文艺人才。(《太仓县志》〈文艺社团〉1991:731)。

1989年以后，许多企业的开张剪彩活动聘请铜管执仪人员参与演出，以致不少文艺工厂担任丝竹和吹打的文艺人员也学奏铜管乐，为企业开张剪彩等活动提供演出，以增加文艺工厂的经济收入。随后，有些农民出身的私营企业投资者，在操办婚事时，也请他们来热闹一番，到八九十年代，已深为许多"富起来"的当地人所青睐。据笔者调查，丧户办丧事时雇用铜管执仪人员的地区首推为张家港。这里的农民比较富裕，他们在办丧事时，吊唁者来到丧家和送丧时，均奏铜管乐，认为这样能让人感

到场面很有气派，对得起亡人。此风气很快传至常熟，又从常熟传至太仓。

1990—1995 年间，太仓市内的专业剧团和文艺工厂纷纷解散，为了生存，不少文艺人员自发组成了私办艺术团队，参与各种婚丧喜庆仪式，以此作为经济收入。如今，太仓境内平均每个集镇均有 2—3 支这样的队伍，每支队伍一般在八人左右，全市约有 280 多人，他们不但能吹奏铜管乐，还能熟练地演奏他们的老本行丝竹及吹打乐，为当地婚丧礼仪场合奏乐。（《太仓县志》〈文艺社团〉1991:733）根据笔者的采访资料，目前太仓市内用小型铜管执仪人员办丧事已成惯例。除了奏乐，他们还在传统丧葬仪式的基础上，一方面把《三朝》仪式中的《赞亡》简化，由艺术团队人员自己唱【佛调】及奏吹打乐，另外一方面则在《三朝》中加进〈哭灵〉的环节，发挥成员的戏曲专业特长，用当地流行的戏曲声腔为丧户作唱腔旋律和感情丰富的“近”音乐性“代哭”（丝竹伴奏）。有的民办艺术团的组成人员之中甚至还有能执行道教法事者。[①] 这种队伍的价格相对较之道班便宜，每人只需支付 60 元一天，一班 6 人的执仪队共 360 元左右（道班要 600—800 元）。市场经济使这些民间艺术团队发展成小型多功能的执仪队。

2. 丧葬仪式和音声行为现状

笔者于 2003 年至 2005 年间在太仓市管辖内的多个乡村做了实地考察[②]，根据实地考察所得，自 20 世纪 90 年代后期开始，太仓地区及邻近苏南地区的丧葬仪式程序大约如下：

第一天，请 1、2 个道士念经（即传统丧礼第二天的《闹五更》）；有的丧家晚上请人宣卷。

第二天，宣卷。

---

① 如笔者的考察对象“鸿雁艺术团”。

② 陆渡镇陆东村、新湖镇、城厢镇府南路、三溪火葬场、嘉定朱桥镇朱桥村、外岗乡。

第三天为《三朝》，是当今太仓地区被视为丧葬仪式中最隆重的仪式环节，其程序除了因火化而删略〈入殓〉以外，其他大致延续原有传统。不过在传统《赞亡》的框架之中增添了〈哭灵〉的环节（见下述）。

《做七》主要集中在“五七”。[①]

以下是太仓市陆渡镇陆东林顾宅组1号“三朝日”丧葬仪式考察实录。

丧户家处陆渡镇陆东村顾宅组1号，家庭成员为主人顾凤元、儿子顾凤元、媳妇杨美芳、孙女顾净花、孙婿顾金龙（入赘）和孝曾孙顾怡林。死者是顾凤元的母亲顾兰娣，84岁（1921年9月13日生，2004年3月19卒）。顾兰娣高龄病故，丧事按习俗“丧事喜办”。[②] 第一、第二天的仪式从简，顾家于2004年3月21日雇请“鸿雁艺术团”隆重的举办了“三朝日”仪式，以下述之。

1. 孝堂布置

丧家的客堂布置成孝堂。孝堂用竹和芦苇编成的屏风隔开前后两间。前半间设灵台，上摆置菜肴（yao）水果、“地宝盆”（锡箔折叠成聚宝盆形状）等祭品，焚香点烛。居中墙上张挂遗像，遗像两侧挂有挽联数幅。孝堂的后半间作“停尸”用，死者的遗体躺在门板上，身上盖被，位置居中，头南脚北地放置在堂内。

屋外空地上，用竹子搭放支架，盖布搭成临时帐篷。篷内摆设十八桌八仙桌和长凳，一角有亲友一人收礼。来吊唁者，送礼后，丧家家属向他“扔”白布孝条。帐篷外的南面有块空田，作“烧库”用。

---

① 请道士做“五七”道场，如今太仓地区有许多人家在人死后第四天就做“五七”。也有用“三七”代替“五七”。

② 据参加执仪的“鸿雁艺术团”成员高音佳所说：“凡年轻亡故者，选择悲伤的曲目表演，凡年长的亡故者，则以丧事喜办来选择曲目，今天的亡人为年长者，因此按后者处理。”【笔者按，此乃延续传统丧俗观念。】

2. 执仪人员

丧葬仪式由“鸿雁艺术团”①的6名人员执行,艺术团备有戏曲服饰道具、舞台、灯光、音响。鸿雁艺术团团长为周虹,女,50岁,太仓市城厢镇人,原系太仓越剧团花旦,擅长越剧、昆曲,有30多年的专业演出经验。司仪高音佳,男,45岁,曾就读于南京艺术学院,擅长演奏唢呐、笛子、萨克斯。其他成员包括陈建忠(男,46岁,原为太仓县评弹团演员,现为太仓沪剧团低音大提琴手,在顾家丧葬仪中奏小号、唢呐,琵琶);杨瑱澄(男,55岁,曾任村党支部书记,顾家丧葬仪式中吹铜管中音土巴号及弹月琴);张桂元(男,50岁,熟谙丧葬礼仪,在顾家丧葬仪式中主持仪式,兼奏铜管长号、唢呐、大锣、二胡等乐器);刘正良(64岁,在顾家丧葬仪式中任道教科仪之执仪)。

3. 仪式程序

早上8时前,“鸿雁艺术团”6名人员(后称“执仪人员”或



执仪人员一到丧家,便以民间吹打作《开启》,奏《打闹场》

图片八　鸿雁艺术团奏吹打乐

---

① 如今,一般按班名称呼丧葬仪式的仪式执行者,如“鸿雁艺术团”。这些班组在丧葬仪式内扮演执仪、代哭和奏乐等多重角色,本文以“执仪人员”、“执仪者”或“丧仪队”称之。

“丧仪队”)来到丧家,安装带来的音响设备。孝堂内,丧户家属设好香台,悬挂子女亲友送的挽联。

上午8时,仪式开始,程序如下:

08:00〈迎宾〉。执仪队站立于孝堂门外,迎接宾客到来,奏铜管乐曲(见表4)。

08:30 〈开启〉①。执仪人员围坐于孝堂左侧的双拼八仙桌两旁,奏粗乐【打闹场】②(小堂鼓、板、大锣、小锣、钹)。

〈默哀追悼〉。由司仪(高音佳)站在孝堂门口,招呼丧户家属亲友集中于门外,对众人宣布:“沉痛哀悼顾兰娣老妈妈!三朝仪式现在开始!全体默哀,奏哀乐。”执仪人员更换铜管乐器,站立于孝堂门口外侧奏【哀乐】③,家属亲友全体默哀。

〈吊唁〉,【哀乐】奏毕,吊丧者按辈分及亲疏关系对亡者“唱喏”。铜管乐奏【女人花】、【人间第一情】、【世上只有妈妈好】等流行歌曲曲调。“唱喏”完毕,亲属坐于孝台一旁的长凳上“哭唠叨”。

09:15 《赞亡》。执仪人员在孝堂内装置了自备的小型音响设备,孝台上置有二个座台式话筒。在孝台的左侧长凳上坐着两位唱诵者,周虹左手击钹坐外侧,高音佳兼击梆板、小锣、兼吹唢呐坐内侧,唱者身后坐陈建忠(琵琶),杨瑱澄(月琴),唱者对面坐张桂元(二胡)。《赞亡》分上、下两段唱诵。唱诵前,奏唢呐和丝竹粗细乐前奏。据执仪人员所说,唱诵用的曲调是传统【佛调】。《赞亡》经文大意描述亡灵被小鬼在押解至十殿见阎王的路上所受的遭遇,借此宣扬因果报应,以此告诫人要多行善事,死后才能顺利通关,在世时若作恶多端,将来就不得好死。整个唱诵过程,由丧主焚化锡箔。上段唱完,稍作休息。《赞亡》下段开始先奏传统吹打曲。此时,直系亲属入孝堂,手持清

① “开启”,表示仪式开始之意,可能取名自道教科仪《开坛》、《启请》。

② 道教科仪也有【打闹场】。有时还联奏唢呐吹打【朝天子】等吹打曲牌。

③ 1936年,红军陕北革命根据地的重要缔造者刘志丹逝世,中国共产党党主席毛泽东指示边区文艺工作者为刘的追悼会作乐。由马可(1918—1976)带领的边区文艺工作者集体创作。



图片九　赞亡

香,“唱喏”或“哭唠叨”。

11:00　《召饭》,道教科仪。在香台前用2只八仙桌,供菜饭、点香烛,刘正良身穿道服,手捧谛钟念《召饭经》。[①]

11:50　〈吃羹饭〉。[②] 执仪人员与吊唁者共进午斋餐。

13:00　〈哭灵〉。司仪高音佳宣布〈哭灵〉开始。唱者周虹,身佩孝带,跪在香台前,死者的儿子跪在周虹后面,随后跪其他家属成员。二胡奏越剧【尺调哭调】引子和【慢板】过门,接着,周虹用越剧【尺调哭调】唱腔诵唱。[③] 唱者边唱边哭边叩头,在场的子女、亲属同样哭泣。

13:15　“唱喏”。司仪按辈分大小抄写的行礼单宣读名单,在唢呐牌子【寿曲】的伴奏声中再行“唱喏”。

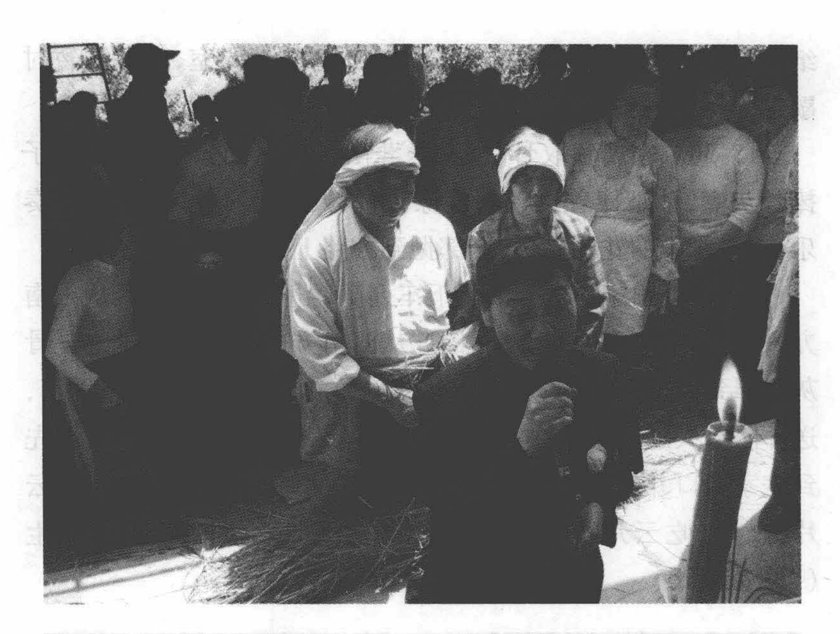
13:30　〈出殡〉。铜管乐奏【哀乐】,吊唁者手持清香,围绕

---

① 此仪式吸取于传统道教科仪。南汇地区道教的《召饭》科,需半小时完成,但本次丧葬仪式中的《召饭》只念其中几段经文,几分钟便完成。

② 这里的“羹饭”不像上海浦东地区,没有陈年旧规“老八样”,台面上按照丧家请来的茶担厨师与主人家商定的菜谱出菜。当然,豆腐羹之类的传统素斋是必不可少的。

③ 曲见《越剧曲调》。(1958:谱面)



图片十　哭灵

亡者三圈，然后把亡者抬出门。执仪人员张桂元，拿起门口地上放置的小甏，用力地往地上摔成破片（“摔甏”）。①

13∶45　众人撤去屋内的香台和屏风。出丧队准备出发驱车去火化场（殡仪馆），由亡者的孙子抬着遗像在前，儿子和其他亲属共四人随后抬着躺在门板上的亡者出家门（称“四人抬”）；鸣炮、奏铜管乐，众人“哭唠叨”；同时，留家亲属立即打开窗口，意为让阴魂出去。

13∶50　送葬队伍排列顺序为遗像、花圈队、“四人抬”。亲属坐上接尸车，亡者放置于车厢中间，家属围坐亡者周围，两侧坐着手拿铜管乐器的执仪人员，儿子捧遗像坐在车头驾驶员侧。往殡仪馆的路上，铜管乐声不停②，家属“哭唠叨”，向窗外撒黄

① 旧俗是摔锅子，如今摔小甏（又叫盐钵头），摔得越碎越好，因为这样亡人携带更方便。

② 吹鼓手的传统观念认为，出丧途中音乐吹奏不能中断，否则吹鼓手自己会断气。

纸。[①] 到达殡仪馆(沙溪火葬场)，尸体暂放停尸室，送葬队暂时歇息，子女们办理火化手续、选购骨灰盒。

15:30　家属领取骨灰盒，送葬队伍坐车回家，亡者的长子捧骨灰盒，孙婿捧着亡者的遗像，执仪人员坐一辆大车，一路奏乐，载在车中的花圈、花篮全部抛到公路上。[②]

15:40　归家。送葬队伍下车列队，习俗应"兜青龙"从东南方入宅，但顾家东面没有路，因此从西南方向的大路上进宅。骨灰盒捧到屋前路口时，"鸣炮"(放爆竹)。路口焚烧一堆稻草，送葬队每人解下孝条在火上摇晃"跨火"[③]；此时，执仪人员已先到丧家门口并站立两旁，奏乐迎宾。跨过火的亲属，领取几片云片糕，称"吃云片糕"；喝一口糖茶("吃糖茶")；吃几粒花生("吃花生")。



图片十一　跨火

① 给野鬼送卖路钱。
② 避免把晦气带回家。但上海南汇地区丧户却多数把花圈带回家，在"烧库"时焚烧。
③ 送掉晦气。当地有的丧事不"跨火"，而把扶梯放在路口，回程的奔丧者都走过扶梯称"走云梯"。

16:00 〈设灵台、设祭祖桌〉。在客堂东北角的灵台靠北壁墙上，悬挂“奠”字，两旁一副对联，上联：“江河大域存忠骨”，下联“九天鹤泪悼幽魂”。台上放亡者的遗像，前端焚香点烛。台前下方置铁锅（焚化元宝之用）和稻草（供叩头跪拜之用）。

前半间客堂内，以东西方向用两只八仙桌拼合成“祭祖桌”，桌上置放为亡灵准备的酒水饭菜，中间放着骨灰盒，周围供奉水果。祭祖桌的北侧放着两只长凳，供亡灵和其他老祖宗就坐。靠西的长凳上，放着新衣、新裤、新袜、新鞋，表示老祖宗旁边又多了一位“新人”（新亡灵）。

16:10 〈安慰〉。由道士在祭祖桌前念诵《安慰功德》，安慰亡灵。

16:25 〈焚库〉。丧家请来的扎纸艺人在家门口前面的田野搭起纸扎二层楼房，上层为卧室、阳台，下层是客厅、厨房，楼房内放置木兰牌摩托车、液化器、电冰箱、洗衣机等。纸房前置一小台为法桌，桌上放一汤盅盛水，内放一根麦秆，以作道教科仪中的“水盂作用”洒净之用。鸣炮之后，执仪班成员刘正良身穿道袍，左手持纸幡，右手摇谛钟，口念《召库经》，儿子、媳妇跟随，绕库（纸房）三圈，边走边向纸房抛黄豆[①]，之后点火焚库。

16:45 〈镇宅、净宅〉。刘正良以道士身份为丧家住宅施术镇宅、净宅。之后，凡是在当天借用过台子、凳子等物给丧主的邻居，刘都在他们家灶前施术净宅。[②]

17:00 〈祭祖〉。敬酒，执仪队坐客堂西北角奏【柳青娘】、

---

① 当地人不清楚“抛黄豆”为何意；但上海南汇有关于“抛黄豆”的传说。明代，南汇新场西北有个农妇，怀胎龙星，因此房屋上方，豪光冲天，后被附近豪富发现，于是密告皇上，派兵来诛杀农妇。一位好心的道士给农妇一袋黄豆，说如若有难，可向门外抛黄豆。后来，皇上派兵前来，农妇抛出一把黄豆，黄豆变成卫士，杀退了皇家兵。于是抛黄豆成了防野鬼的卫士，此俗亦被用于丧葬。除了南汇，浙江大洋山也有在坟地周围抛黄豆、赤豆以作压邪的习俗。

② 镇宅、净宅属道教科仪，为住家作驱鬼压邪之用。



图片十二　焚库

【步步高】、【紫竹调】等丝竹曲。在祭祖桌的东西两边站立两人协助倒酒。随着音乐,长子、次子、女儿等由直系至旁系亲属排资论辈,一对对夫妻轮流叩头,由两旁的“斟酒者”代为敬酒。叩头完毕,媳妇、女儿走到客堂东北角的灵台前“哭唠叨”,哭语简练:“阿太(爷爷),阿奶(祖母)啊!今朝伲妈妈来了!侬要带好伲妈妈!”同时“化元宝”(烧锡箔)。

17:25　〈设宝莲台〉。将骨灰盒从祭祖桌上移置于灵台上方东北墙角(“登宝莲台”)。再次焚化元宝,执仪队吹奏唢呐曲【绣金匾】和丝竹曲【无锡景】、【步步高】等。礼毕,众人用饭。

19:00　〈答谢〉。晚饭,执仪人员演唱江南地区流行的戏曲,如锡剧、沪剧、昆曲、越剧等。[①] 演出直至晚上9时多,“三朝”仪式完毕。

① 高龄亡者属“喜办”,故行此礼。此仪式环节在传统上是由道士班来“唱曲子”的。枉死者(如车祸、溺〔ni〕水)无此项目。

表4　太仓地区“三朝日”仪式程序现状

时间	仪式程序	丧仪队位置	音声行为	曲目	附注
8:00	迎宾	孝堂门外,八字形站奏	铜管乐	【女人花】【人间第一情】等	
8:30	开启	孝堂门外左侧,围八仙桌坐奏	粗乐锣鼓	【打闹场】	
同上	吊唁(唱喏)	孝堂门口外,呈八字形站奏	铜管乐;家属“哭唠叨”	【哀乐】、【女人花】【人间第一情】、【世上只有妈妈好】等	
9:15 10:00	《赞亡》(上段) (休息) 《赞亡》(下段)	孝堂香台左边坐唱者两人,右边和香台两旁坐器乐伴奏者	粗细乐接唱;家属“哭唠叨”	【龙虎斗】、【四季调】、【寿曲】、【朝天子】、【歌唱二小放牛郎】【苏武牧羊】;唱【佛调】	【歌唱二小放牛郎】(为20世纪40年代民歌改编曲)
11:00	中餐(吃羹饭)				
13:00	哭灵	孝堂门外一位执仪者(女性)在孝堂门口跪着哭唱	执仪者唱,丝竹伴奏;家属“哭唠叨”	【尺调哭调】	越剧唱腔
13:15 13:30	唱喏 摔髭	一位执仪者在孝堂门口摔髭	摔髭声		丧户家属于香台前叩头
13:50	出殡	抬尸上车前往殡仪馆	鸣炮;执仪人员于车中坐奏铜管乐;家属“哭唠叨”	【哀乐】、【女人花】【人间第一情】、【世上只有妈妈好】等	

（续表）

时间	仪式程序	丧仪队位置	音声行为	曲目	附注
14:30	追悼会	殡仪馆礼堂	执仪人员站奏铜管乐	【哀乐】	
15:30	取盒	火葬场	执仪人员行奏铜管乐	【葬礼曲】	
15:40	归家 跨火 吃糖茶 吃云片糕	路口	鸣炮		归家时长子捧盒在前；到家门口时，先鸣炮，后进门
16:00	设灵台	客堂东北角			
16:10	安慰	客堂中间	道士一人念诵	《安慰功德》	家属于供桌前焚香烛、叩头
16:25	焚库	道士一人持幡,与直系亲属于房前田野“库”前	鸣炮；道士诵念	《召库》	
16:45	镇宅、净宅	道士随带长子至借台、凳的邻居家驱邪	道士持剑作法、念诵	《镇宅》	
17:00	祭祖	坐客堂西北角	奏吹打和丝竹乐；家属“哭唠叨”	吹打乐【苏武牧羊】、【绣金匾】；丝竹乐【无锡景】、【步步高】、【三六】等	
17:25	设宝莲台	同上	同上	同上	
18:00	夜饭				
19:00	答谢	客堂内唱奏	唱戏，丝竹伴奏	地方戏曲片段（锡剧、沪剧、越剧、昆曲、评弹等）	家中地方小的，在房外演唱

三、太仓地区丧葬仪式中的音声声谱

1. 人声

（1）类同南汇和大洋山，整个顾家丧葬仪式的各个环节都贯穿着无明显旋律性音高和节奏对比、发自女性的“远”音乐性恸哭、哭泣和“哭唠叨”。

（2）“近”音乐／“远”语言的人声音声声谱包括唱腔曲目【佛调】二首（粗细乐伴奏），和哭灵（越剧【尺调哭调】[①]，丝弦伴奏），由执仪人员用太仓方言演唱。

据太仓鸿雁艺术团周虹所说，“《赞亡》所唱的【佛调】共2曲，‘老法’（以前）亡事清事（做寿）都唱，清事时还要加唱昆曲《西厢记》；其班子组合为4人，2人吹2人唱，50年代时基本绝唱。1990年，有太仓时思中心小学体育老师徐德明（也为丧仪执仪人员）从祖父传下的《赞亡》唱本中发现【佛调】。我们是向徐德明老师所学，一开始会唱的人不多，现在全境有200多人会唱【佛调】。可是大家对【佛调】的来龙去脉都不知悉。”经笔者查核，【佛调】似乎与昆山地区的民歌有不少相似之处，虽然这仍不能说明【佛调】在历史上的由来和传播，但这两者之间的共性至少指出了地区性的特色和文化认同。以下简析仪式中所用的两首【佛调】之一曲与昆山民歌两者之间的共性特征。

【佛调】（一），歌词上下句结构，共有130多个上、下句，唱词押韵，配上下乐句对仗式结构（按：1/4拍为一拍，上句6拍，下句5拍），旋律明快流畅，以级进为主，说唱性强，反复唱诵时旋律细节腔随字转，在固定之中又有多变之感，当地民众夸为“百听不厌”。声部上、下两句落音均为“5”，徵调式；上、下句之间各用8拍器乐过门连接，跟随上句唱句后的器乐过门落音为“6”，跟随下句唱句后的器乐过门落音则为“3”。与江苏昆山民

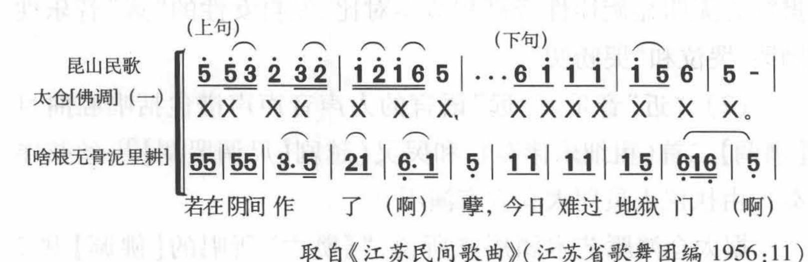
---

① 浙江的越剧在20世纪50年代前后流传至太仓。

歌《啥格无骨泥里耕》的旋律相比,可以看出两者都是由单曲重复构成的曲式结构,而且骨干音十分相近。现将两曲对照如下:

谱例6-6

【佛调】(一)与苏州昆山民歌《啥格无骨泥里耕》



取自《江苏民间歌曲》(江苏省歌舞团编 1956:11)

"近"语言（"远"音乐） ⟷ "近"音乐（"远"语言）

念

佛曲

戏曲唱腔

念诵

哭唠叨

哭泣

恸哭

唱

代哭(哭灵戏曲唱腔)

哭

图示五　太仓丧葬仪式中的人声声谱

2. 器乐声

顾家丧葬仪式中所用的器乐声有三类:

(1) 吹打乐,曲目有粗锣粗鼓【打闹场】、粗乐【朝天子】、粗乐【歌唱二小放牛郎】(吸收自民歌)、粗乐【苏武牧羊】、粗乐【寿曲】、粗乐【龙虎斗】、粗乐【四季调】(吸收自民歌小调)、粗细乐【十送亡灵】等。

(2) 铜管乐,曲目有【哀乐】、【女人花】(台湾流行歌曲)、【人间第一情】(创作歌曲)、【世上只有妈妈好】(电视剧插曲,有慢唱和快唱两种唱法)、【别亦难】等。



图片十三　鸿雁艺术团奏铜管乐



图片十四　鸿雁艺术团奏丝竹乐

(3) 丝竹乐,曲目有【柳青娘】、【步步高】(广东音乐)、【紫竹调】(小调)、【朝天子】(戏曲曲牌)、【绣金匾】(陕西民歌)等。

如前文所述,现今太仓丧仪队的主要成员大都是20世纪70、80年代市镇传统演艺团体的专业人才,他们最熟悉的是传统民乐的演奏风格,特别是江南地区普遍运用的“加花减字”变奏手法,无论是丝竹或铜管乐,都采用江南地区普遍运用的“加花减字”变奏手法。

3. 其他物声

太仓地区丧葬仪式之音声声谱还包括了炮竹声和摔甏声。

第四讲

三地仪式与音乐现状之比较

一、仪式环节之异同

据杨树达对汉代文献记载的梳理，汉代的丧葬仪式包括以下主要环节：

① 沐浴饭含。人初死，沐浴，陈尸于地；沐浴（包括洗头、洗身、剪指甲、修须等）；饭含（汉代贵富人家以珠玉）。

② 发丧受吊。奔丧吊哭;居丧守孝。

③ 衣衾。

④ 小敛。死后第二天,为死者易衣,以被将尸体裹上。

⑤ 入棺。大敛(即将尸体入棺,盖棺)。

⑥ 送葬(自死至葬,有7日、10日或更长的等待期)。送葬(达官贵族有出殡仪仗队,且用鼓吹);送葬队设高大狰狞的方相或魃魁避邪开路;死者的灵柩竖有引路用的魂幡;贵族出殡时设有挽歌。

⑦ 下葬。

⑧ 祭祀。百日、清明、周年;家祭、扫墓。(2002:47—189)

再看当代人类学学者 James L. Watson 列出的晚清时期中国各地汉族丧葬仪式的9个环节:

① 恸哭、挂灯;

② 带孝(分辈分);

③ 仪式性清洗亡者、替亡者更换寿衣;

④ 供奉食物、日常用品、纸钱、香火给亡者;

⑤ 设置亡者的神主牌位(一般需仪式主持者);

⑥ 仪式主持者在丧葬仪式中的参与为经济交易(丧家付钱雇用仪式主持者);

⑦ 音乐用于陪伴亡者。高音的唢呐及敲击乐(特别是鼓)为两大基本乐器;

⑧ 将尸体安全稳妥地放入灵柩是丧葬仪式之一个十分重要的环节;

⑨ 出殡,把灵柩送至[1]远离村落、家居的墓地。(1988:12—15)

以上所述历史中的丧葬仪式环节,比较本文对现今江南地

① 作者的原词是"dispel"(驱逐);此为西方学者对丧葬仪式研究的用词,显然是采取中国人认为"亡者/灵柩/鬼"有互为相连不吉之意的概念。

区丧葬仪式的研究，可以看出，几千年来汉族丧葬仪式传统的基本骨架是一脉相承的。

上海市南汇地区、浙江省舟山嵊泗县的大洋山镇和江苏省太仓市，这三地都属吴语语系，其文化既有共性又各具特色。以下就前文所述，对三地现今的丧葬仪式作一概括比较。

1. 送终

三地都用“哭”以示悲痛和孝心，只是采用的实际形式有所不同。浦东东南沿海地带，在丧葬仪式之中当今仍用哭唱来表达失去亲人的悲痛及孝心，就算现在很多人不会哭唱，也必须请人代哭，是丧葬仪式中不可缺少的环节。在大洋山，丧户的家属则恸哭、哭泣。而在太仓，家属并不哭唱，但以“哭嘮叨”呼叫亡者的形式表达悲痛和孝心。南汇现今有专业代哭者，所哭唱的仍然是传统的哭丧歌；太仓丧葬仪式中有身为专业戏曲演员的代哭者哭唱，用的是当地流行的戏曲唱腔。

2. 报丧

报丧时倒掖伞的习俗，大洋山当今还保存着。此习俗在太仓历史上曾有，但南汇无此做法。在大洋山，亲友闻讯时，须以哭声相报或以砸瓦片发出声响。

3. 说唱“宣卷”

太仓地区佛教徒继承了办丧事时请人到家“宣卷”的传统。

4. 隔夜落殓

大洋山有其特有的岛屿环境和岛民心态：落殓要赶在“三朝”前，并择以涨潮之时举行。因为涨潮时称“顺水”，落潮称“逆水”。顺水落殓，象征着“腹（福）大量大潮水大”，岛民认为渔船一般在潮涨时出海捕鱼才能得利。选择涨潮时落殓，代表小辈日后财源滚滚。

5. 落殓报衣单

这也是大洋山特有的习俗，当地人认为人走魂未散；因此，亲友们在吊唁时所送之礼，要由司仪宣读，并让亡灵听知。

6. 多功能执仪班队

参加太仓丧葬仪式的多功能执仪班队，已流传至昆山、张家港、常熟等地。南汇地区于2004年初也开始见到类同形式的执仪班队。但在大洋山暂时未见。

7. 摔甏

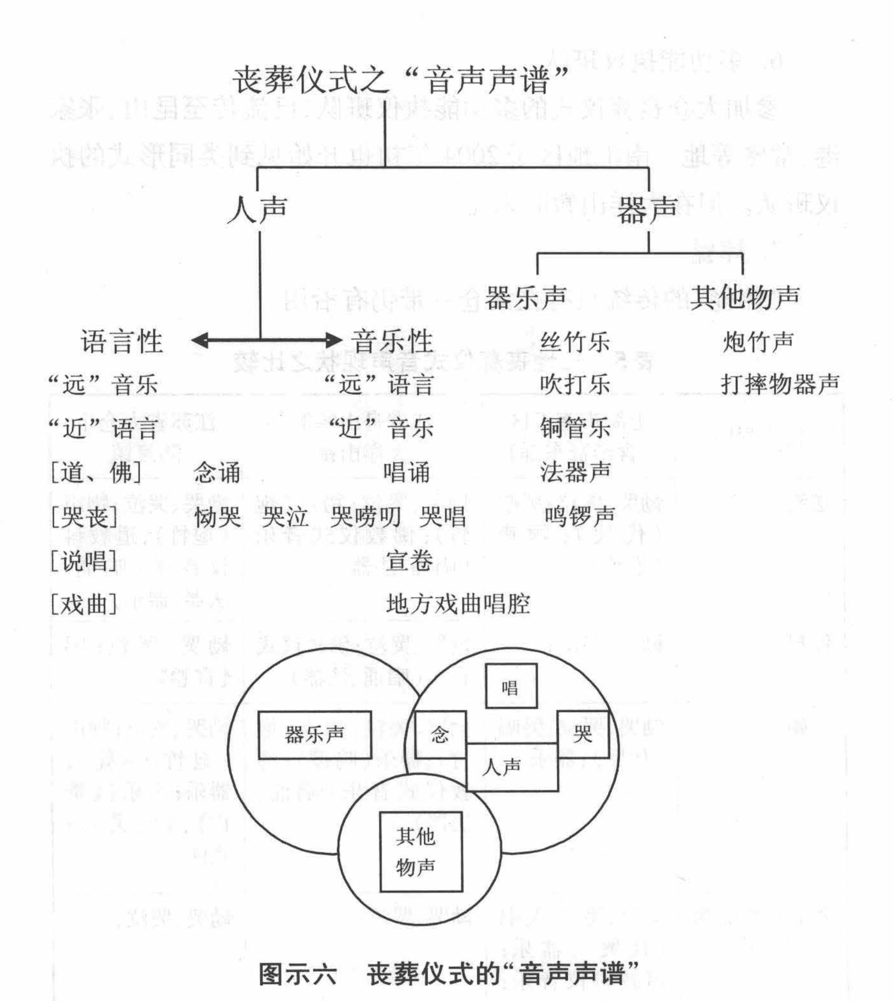
“摔甏”的传统只有在太仓一带仍有沿用。

表5　三地丧葬仪式音声现状之比较

仪式程序	上海市南汇区（含奉贤东部）	浙江省舟山嵊泗县大洋山镇	江苏省太仓市陆渡镇
送终	恸哭、哭泣；哭唱（代哭）；物声（炮竹）	恸哭、哭泣；物声（炮竹）；佛教仪式音乐（唱诵、法器）	恸哭、哭泣；物声（炮竹）；道教科仪音乐（唱诵、法器、器乐）
停尸	恸哭、哭泣；	恸哭、哭泣；佛教仪式音乐（唱诵、法器）	恸哭、哭泣；唱《宣卷》
三朝	恸哭、哭泣；哭唱（代哭）；器乐	恸哭、哭泣；物声（炮竹）；器乐（鸣锣）；佛教仪式音乐（唱诵、法器）	恸哭、哭泣；物声（炮竹、摔甏）；器乐；声乐（《赞亡》、《哭灵》）；戏曲
做七（主要为“五七”）	恸哭、哭泣；哭唱（代哭）；器乐；道教科仪音乐；戏曲；说唱	恸哭、哭泣；	恸哭、哭泣；
祈日			

二、仪式之音声

丧葬仪式的展示自始至终在“音声”境域（soundscape）的覆盖之中展现。研究者所能听得到的“音声”，主要分为“人声”和“器声”两大类。“器声”，笔者在本丧葬仪式课题的研究之中再分成“器乐声”和“其他物声”；前者包括吹打乐、丝竹乐、铜管乐



图示六　丧葬仪式的“音声声谱”

和道教佛教仪式中运用的“法器”声，后者则是爆竹、打摔物器之声。仪式中由人声所组成的“音声”境域，包括各种程度的近似语言、近似音乐、哭泣、嚎哭、似念似唱或似唱似念的、连唱带哭的诸多“音声”。笔者拟先用表格总结三地丧葬仪式音声现状的比较，再用“音声声谱”(sound spectrum)的概念来概括这一系列的“音声”。

第五讲

结　语

学术界对仪式含意和定义的诸多探讨和争辩，多年来并未使各学派间达成共识。尽管如此，学术界对仪式所具有的“转换性”（transformative aspect）①是没有异议的；仪式使某状态“转

① 兼有“蜕变性”含意。

换"或"蜕变"至另一状态。[①] 仪式之所以能不断地重复,正是因为人们对仪式"蜕变性"有所期待。(Watson 1988:4)

从南汇、大洋山和太仓三地汉族丧葬仪式的展现,研究者不难看到生者和亡者是如何通过仪式的过程"转换"或"蜕变"的。

当家庭某位成员身亡,死亡意味着家族失去了一位成员,亡者与活人的世界两相隔离,"他"要经过一个严峻的过渡过程,以使其从"亡者/鬼"蜕变成"祖先",并以另一状态"重生",再次回归家庭,成为家庭/家族的一部分,享有权威和血缘关系的亲情,并为之纪念。

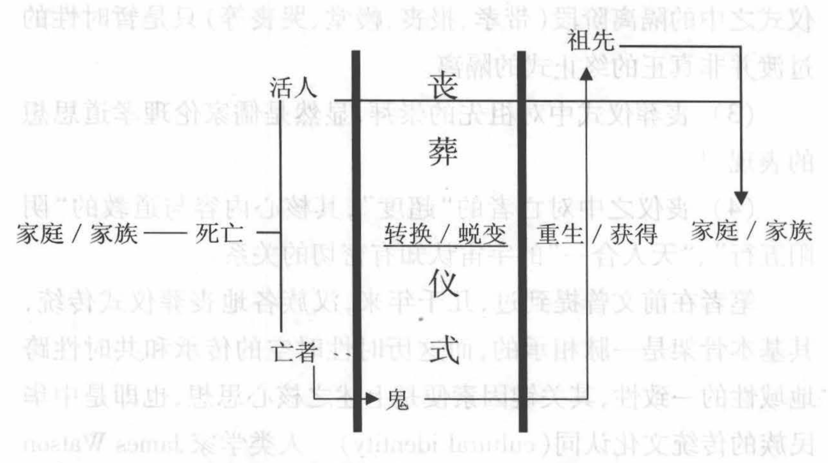
活着的家庭成员,他们以带孝、报丧、幔堂等仪式行为把自己与社区中其他家族隔离开来;他们以哭丧来表达痛失家庭成员的离去(哭丧同时也是隔离的一种有声象征);以整容、着衣、供奉等行为为亡者准备即将到来的蜕变,并为自己得取一种安慰;以哭丧声来伴随亡者的蜕变;以入殓、烧床祀来肯定亡者离去在生世界;以做七来显示死去的亲人从亡者/鬼成为祖先的蜕变过程,以及表示家庭/家族从"失去"转换成"获得",即多一位能保护及赐福于他们的祖先;以除孝来向众人表示丧户隔离阶段的终止和重归社团群体;并以祈日来周期性的肯定活人与祖先之间血缘关系的延续。[②]

好比一个钱币的两面,信仰(思想概念)和仪式(行为展现)是一个整体的两个组成部分。三地丧葬仪式行为反映了生命~

---

① 请参阅 Victor Turner (1969); Jean La Fontaine (1972); S.J. Tambiah (1979: 113—169); Edmund Leach (1976); Ronal Grime (1976: 13—24); James L. Watson(1988: 3—19)。

② 此一蜕变过程与 Arnold van Gennep(1873—1957)在其专著 *Rites of Passage* 之中所提出的"隔离(separation)—中间转换(liminal 或 transition)—重整(reintegration)"(1961)仪式之功能性蜕变相符合。之后,Turner(1920—1983)专门对"中间转换"作了研究,认为仪式是一个结构→反结构→结构重整的一个过程,其中中间转换阶段是反结构的部分,其典型的结果则是使群体共享这一过渡性阶段而形成一种凝聚社团的力量。这,也能在本课题研究中看到。



图示七　丧葬仪式的“转换”及“蜕变”

死亡、活者～亡者、小辈～祖先、人～鬼～祖先～神、现世～另世等互相关联、却时有矛盾的传统观念：

（1）“人死亡后要在地狱经过审判后才能投胎或升至极乐世界”；“亡者成为祖先之前必须经过地狱通道”。这两种传统观念综合了民间信仰、习俗及道、佛思想。其观念的行为展现是，生者需要小心处理并协助亡者作此过渡，否则，亡者如不能成功蜕变，将会停留在“鬼”的状态，非但不能以“祖先”的身份和能力赐福给生者，而且还会给生者带来危险。地狱的运作类似于活着人的社会，经济利益的“交换”是达到目的的重要手段，所以物品的供奉贯串于整个丧葬仪式过程之中（Cohen 1988：180；187—188）。①

（2）传统观念认为生者、死者和祖先三者之间存有连续的关系，并不是隔离的；即是，生者的世界与死者和祖先的世界是一个整体的两个部分，死亡并不切断他们之间的连续性。祖先拜祭是连续三者两个世界的媒介，它是丧葬仪式之重要元素。②

① 笔者在南汇所收集的哭唱【开大门】，内容便是诉说阎王爱听好话及阴间小鬼贪财枉法之事。

② 不少人类学研究有涉及此问题。（Watson 1988：8；Rawski 1988：23）

仪式之中的隔离阶段(带孝、报丧、幔堂、哭丧等)只是暂时性的过渡并非真正的终止式的隔离。

(3) 丧葬仪式中对祖先的崇拜,显然是儒家伦理孝道思想的表现。①

(4) 丧仪之中对亡者的"超度",其核心内容与道教的"阴阳五行"、"天人合一"的宇宙认知有密切的关系。

笔者在前文曾提到过,几千年来,汉族各地丧葬仪式传统,其基本骨架是一脉相承的,而这历时性时空的传承和共时性跨地域性的一致性,其关键因素便是上述之核心思想,也即是中华民族的传统文化认同(cultural identity)。人类学家 James Watson 甚至认为,中国文化作为一个整体,其传承和维护有赖于此类标准化的仪式行为。(1988:4—6)

丧葬仪式中的音声,其意义在于音声所处之特殊的丧葬场合。丧葬仪式的展现过程,音声似乎是其中顺理成章的一部分。哭唱主要是女性的专利,在传统社会中,她们在某些特定的仪式场合中(如丧葬和婚礼),用哭唱来表达一些在平日社会文化约束之下不便,或不惯于表达的感情和内心思想。可能正因为此,即使当今哭唱的传统已变迁为请代哭者或请仪式执行者以戏曲唱腔代哭,或甚至张贴哭丧词以代哭唱,但它以往的功能,仍具有象征性意义的留存于局内的深层认知之中,至今人们仍然执着的维持着,即使只是其形式的保持。传统丧葬仪式曾惯用以吹打乐伴随之,而今已沿革成集吹打、丝竹、铜管、流行音乐的多元化杂锦,包容在丧葬仪式的音声声谱之中,牢牢地与仪式结合为一体。② 局内人并不讲究奏的是何种器乐,关键是仪式要有音声的伴随,而这音声又能够满足他们对丧葬要办得"热闹体面"的心理。局内人也不讲究奏

---

① 参阅 Rawski 的研究。(1988: 26—27)

② 前文有述,丧仪中要有哭声,如无人啼哭,也要以砸瓦片声代之,即显示了音声之必须。

的是什么曲目，丧葬仪式中所用的音乐，大多也是仪式场合以外、人们日常生活中所能听到的音乐，但当它们成为丧葬仪式中的音声之时，它们把日常生活的空间带入了丧葬仪式中，并伴随着仪式完成死亡至重生的蜕变，把“这个”世界和“另一个”世界的两个空间连接成一个宇宙。这是一个中国人的宇宙认知，通过丧葬仪式，两个空间的真实性给予重现和再次体验。

参考资料

中文参考资料（以拼音字母为序）

1. 曹本冶:《导论: 仪式音乐的研究:理论概念与方法》,载《中国传统民间仪式音乐研究 · 西南卷》,云南人民出版社,2004,第1—26页。
2. 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台北:新文丰出版公司,1997。

3. 辞海编辑委员会编:《辞海》,上海辞书出版社,1979。
4. 辞海编辑委员会编:《辞海》,上海辞书出版社,1980。
5. 陈捷、薛岩等编:《越剧曲调》,上海文艺出版,1958。
6. 大洋镇志编写组:《嵊泗县大洋镇志》(待出版编印稿),嵊泗县大洋镇,2004。
7. 谈敬德等编:《说唱常用曲调集》,上海文艺出版社,1979。
8. 奉化市佛教协会弘法利生基金委员会编:《佛说阿弥陀佛经》,浙江省奉化市,出版年不详。
9. 奉化市佛教协会弘法利生基金委员会编:《净业三福讲记》,新加坡:奉化佛协弘法利生基金会,2003。
10. 奉化市佛教协会弘法利生基金委员会编:《净宗学会缘起》,《认识佛教》,新加坡:奉化佛协弘法利生基金会,出版年不详,第211—213页。【也见载《净宗朝暮课本》,1—3,(新加坡)奉化佛协弘法利生基金会,出版年不详。】
11. 奉化市佛教协会弘法利生基金委员会编:《无往生心集》,新加坡:奉化佛协弘法利生基金会,1994。
12.《佛说大乘无量寿》,三宝弟子助印,出版年不详。(嵊泗县大洋山云鹅堂李信龙提供)。
13. 顾炳权:《上海历代竹枝词》,上海书店出版社,2001。
14. 江苏省歌舞团编:《江苏民间歌曲》,江苏人民出版社,1956;1957年二印。
15.《净宗朝暮课本》,新加坡净宗学会净宗同修印赠,出版年不详。(嵊泗县大洋山云鹅堂李信龙提供)。
16. 李仲祥、张发岭:《中国古代汉族婚丧风俗》,台湾商务印书馆,1994。
17. 龚乃光总纂:《太仓县志》,江苏人民出版,1991。
18. 民国严伟、刘芷芬修,秦锡田纂:《南汇县续志》二十二卷,据民国十八年(1929)刻本影印,上海书店,1991。(即《续修光绪南汇县志》、《续志》)

19. 《南汇县民族民间器乐曲集成》编辑室、谈敬德编:《上海市南汇县民族民间器乐曲集成》,上海:南汇文化馆,1988 年油印本内部参考资料。
20. 南汇县文化局编志室、谈敬德编:《南汇县民间音乐集成》,上海:南汇县文化局,1984 年油印本。
21. 《南汇县文化志》编纂委员会编:《南汇县文化志》,内部参考资料,1993。
22. 《南无阿弥陀佛圣号》(VCD 光盘,佛教内部流通),福建省文艺音像出版社,1988。(ISRC CN-E25-98-0045-0/A. Z)
23. [清]《分建南汇县志》,光绪五年春开雕版藏署东积谷仓,民国十六年(1927)冬重印。
24. [清]金福曾、顾思贤修,张文虎等纂:《光绪南汇县志》二十二卷,光绪五年(1879)刻本影印;上海书店 1991 年再版。
25. 汕头地区文化局编:《潮洲音乐曲集》,广东花城出版社,1982。
26. 上海市奉贤县县志编纂委员会姚金祥主编:《奉贤县志》,上海人民出版社,1987。
27. 上海市南汇县文化馆、上海民间文艺家协会:《婚丧礼仪歌》,中国民间文艺出版社,1989。
28. 上海市南汇县文化馆、上海民间文艺家协会:《哭丧歌》,上海文艺出版社,1988。
29. 上海市南汇县县志编纂委员会薛振东主编:《南汇县志》,上海人民出版社,1992。
30. 沈菊瘾:《哭天哭地》,吴承记书局印,中华民国二十四年(1935)。
31. 王洪泉、姜夔富、姚秉:《浦东今古大观》,北京科学技术文献出版社, 1992 年。
32. 王增永、李仲祥:《婚丧礼俗面面观》,齐鲁书社,2001。
33. 吴歌主编:《民族音乐简谱视唱教材》,上海文化出版

社,1962。
34. 吴守雄编纂:《礼节文件大全》,上海大通图书社出版,1928。
35. 杨树达:《汉代婚丧礼俗考》,上海古籍出版社,2002。
36. [元]《熬波图》,下沙盐场提干讳守仁、讳守义命工绘制,后由陈椿补绘完成并作序,丙子(1276年)出版。
37. 袁静芳:《中国汉传佛教音乐文化》,北京中央民族大学出版社,2003。
38.《赞亡》。(太仓市城厢镇周虹私人藏手抄本)。
39. 曾婉、爱群、锦华编:《中国民间儿童歌曲集》,人民音乐出版社,1991;1996年二版。
40.《中国民间歌曲集成·上海卷》编辑委员会编:《中国民间歌曲集成·上海卷》,北京中国ISBN中心出版,1998。
41.《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》编辑委员会编:《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》,人民音乐出版社,1993。
42.《中国曲艺音乐集成·上海卷》编辑委员会编:《中国曲艺音乐集成·上海卷》,北京中国ISBN中心出版,1997。
43. 中共上海市委宣传部编:《中华百年歌典》,上海音乐出版社,1999。
44. 中国人民政治协商会议嵊泗县委员会文史资料研究委员会编:《嵊泗文史资料》(第一辑),上海社会科学院出版社,1989。
45. 舟山市民间文学集成办公室编:《浙江省民间文学集成·舟山市歌谣·谚语卷》,中国民间文艺出版社,1989。
46. 朱建明、谈敬德:《上海南汇县老港乡农家渡桥仪式与桥文化》,《民俗曲艺丛书》,台北财团法人施合郑民俗文化基金,1996。
47. 朱建明、谈敬德、陈正生:《上海郊区道教及其音乐研究》,台北新文丰出版公司,2001。

参考资料

英文参考资料

1. Cohen, Myron L. 1988. "Souls and Salvation: Conflicting Themes in Chinese Popular Religion," in *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, pp. 180—202. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

2. Fountaine, Jean, ed. 1972. *The Interpretation of Ritual.* London: Tavistock.

3. Gennep, Arnold van. 1961. *The Rites of Passage.* Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Introd. by Solon T. Kimball. Chicago: University of Chicago Press.

4. Grimes, Ronal. 1976. "Ritual Studies: Two Models," *Religious Studies Review* 2, 4: 13—24.

5. Leach, Edmund. 1976. *Culture and Communication.* Cambridge: Cambridge University Press.

6. Tambiah, S. J. 1979. "A Performative Approach to Ritual", *Proceedings of the British Academy* 65: 113—169.

7. Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process.* Chicago: Aldine.

8. Watson, James L. 1988. "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance," *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, 3—19. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

9. Watson, James L. and Rawski, Evelyn S. *Death Ritual in Late Imperial and Modern China.* Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988.

7 第七章

青海黄南藏土族《六月会》

本章的基础为《中国传统仪式音乐研究计划》的 1999 至 2001 年研究项目《中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究》之西北地域子课题《青海同仁六月会祭神乐舞》，由笔者、薛艺兵、张振涛联手执行；并得青海音协马玉宝及同仁县四合吉村的多杰扎西协助调查。文章部分摘录自该子课题所出版了的研究成果《人神共舞青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》。（曹本冶、薛艺兵 2003：231—336）

青海黄南藏族自治州（以下简称“黄南州”）正式成立于1952年12月22日，直辖尖扎、同仁、泽库三县，代管河南蒙古族自治县。[①]（《黄南州志》1999：3）每年农历六月中、下旬，自治州的藏、土族民众必有以村庄（原为部落）为单位的大规模祭神仪式，藏语称“鲁热”，意为六月的祭神盛会，即“六月会”，其主旨是通过祭祀本村（部落）保护神以祈求风调雨顺、人丁兴旺。2000年7月（农历六月）中、下旬，笔者一行在青海同仁地区六月会活动期间对其进行了实地考查。

同仁县位于黄南州境东北部，县城隆务镇是黄南州和同仁县政府所在地。据1990年人口普查，同仁县全县人口64，617人，以藏族为最多（占全县总人口的69.59%），其次为汉族（占13.42%）和土族（占11.24%）。（《黄南州志》1999：162）

1958年前，同仁藏族、土族各村落基本保留部落制度。当

① 其中同仁、泽库又称“热贡”。

时,同仁县的十二个大部落("热贡十二族")统一辖属于"隆务昂索"。[①] 同仁的部落、村庄绝大部分是由几个亲族组成的,部落中少数人则由单一亲族组成的。虽然同仁的部落、村庄主要是以地缘而不是血缘关系组成的,但其社会制度直到近现代还保留着古代部落的某些特点,血缘关系依然起着重要作用,如头人传位、财产继承和处理部落成员关系方面,仍然具有血缘部落的特点。在头人传位方面,一般实行世袭制,遵守同血缘相袭的原则。(陈国光 1997:296)

解放前,同仁的隆务寺是一个区域性的政教合一政权,寺主夏日仓活佛作为热贡十二族僧俗首领统管寺内外政教大事。其属下设襄佐(助理),会同隆务昂索(地方执政官),代表寺主具体处理本地区政教事务。(《黄南州志》1999:1323)同仁各农村都建有"玛尼康"(意为六字真言佛堂),既是村民诵经转"果拉"(转经)的地方,也是村民集会议事的场所。村内事务由有威望的老人组成的"干巴"(长者)和管理农业生产和司法事务的"求得和"组织联合监督。人们的行为受宗教信仰的制约,一切由喇嘛卜卦决定。(《黄南州志》1999:1439)

同仁县境内隆务河流域两岸的农业区,原有三十多个部落村庄举办六月会,2000 年时仍保留六月会的有十三个村庄。此次考查主要针对该十三个村庄中的十个村庄的六月会。[②] 本文主要就县内四合吉村的六月会展开讨论。

---

① "昂索",藏语,意为行政长官,亦即地方土司。

② 合吉(藏村)、吾屯上庄(藏村)、苏和日(藏村)、铁吾(藏村)、加查玛(藏村)、霍日加(藏村)、浪加(藏村)村、年都乎(土村)、尕沙日(土村)、郭麻日(土村)。(地图见附录一)

第一讲

地域信仰体系的历史沿革

黄南地域在历史上曾有苯教、佛教、伊斯兰教、道教、基督教等传播，其中，传自西藏的苯教、佛教和传自汉地的道教和六月会有不同程度的关联。

1. 苯教

亦称“苯波教”，发祥于西藏象雄。唐景龙三年（709 年）吐蕃军队进入青海黄河南部后，苯教传入黄南地区。在佛教传入

西藏后,部分苯教师离开西藏来到青海,黄南曾因此成为苯教发展的中心地域之一。苯教信奉天地、山林、水泽的神鬼精灵和自然物,其仪式以祈福禳灾、祭祀、驱鬼辟邪,占卜吉凶为主。中华人民共和国成立以前,同仁县各藏族村庄都有苯教师参与或主持村寨仪式活动。目前,同仁县曲库乎乡木合沙北仍保留有一座苯教寺院——木合沙下寺,该寺约于15世纪至16世纪由却毛活佛创建。

2. 藏传佛教

藏传佛教传入黄南地域可追溯至吐蕃王朝赤松德赞(755—797年)时期。吐蕃赞普达玛灭佛[①]后,"三贤哲"及刺杀朗达玛的拉隆贝吉多杰等,辗转来到今尖扎县的阿琼南宗居住静修,传播佛法。11世纪时,黄南已有宁玛派、萨迦派僧人传教播法。元朝,国师八思巴派僧迦拉杰直纳哇率众来黄南弘扬佛法,隆务寺、夏卜浪寺、昂拉塞康寺等相继创建。明朝皇室崇奉藏传佛教,册封各教派及其宗教领袖,宗教势力增强,初步形成政教合一制度。清朝独尊格鲁派,属格鲁派的隆务寺和德钦寺成为黄南宗主寺院。同仁、泽库地区逐渐形成了以隆务寺为中心的政教合一体制。尖扎、贵南地区形成了以德钦寺为中心的政教合一体制,一直延续到民国时期。同仁县在1990年有藏传佛教寺院45座,入寺僧侣1550人。

隆务寺位于同仁县城西南角,是当地最重要的藏传佛教寺院,全称"隆务大乐法轮洲"。据《安多政教史》记载,早在元大德五年(1301年),这里已建有藏传佛教萨迦派小寺,至1426年前后,当地名僧三木旦仁钦与其胞弟罗哲森格,维修并扩建了该寺。其后,三木旦仁钦以当地萨吉达百户为施主,正式建成隆务寺。三木旦仁钦的胞弟罗哲森格,是一位佛学造诣极深的高僧,受到明宣德皇帝的器重,被册封为"弘修妙悟"国师。从此,隆

① 公元9世纪(838年)达玛上台后推行了全面的兴苯灭佛运动。

务寺隆务家族声名大振，在隆务河流域行使区域性的政教合一制度。之后，当格鲁派在青海地区振兴，隆务寺改宗格鲁派。1607年，夏日仓葛丹嘉措诞生于隆务家族，被认定为三木旦仁钦的转世，从此形成了夏日仓活佛系统。清乾隆三十二年（1767年），一世夏日仓被乾隆皇帝封为“隆务呼图克图宏修妙悟国师”，并正式成为隆务寺寺主。隆务寺在黄南州同仁县地区，现仍辖有十几座属寺，多为一世夏日仓及其弟子所建。

3. 道教

黄南州境内道教传入的具体年代无考，约在明万历以后。境内二郎庙、关帝庙、城隍庙、土地庙等分布在同仁县保安堡、隆务镇二地，尖扎县康杨李三屯。解放前，黄南地区居住的汉民在信仰佛教的同时，也信奉道教，佛道并举。当地道教信奉的二郎神除在汉族繁居区供奉外，在藏族、土族繁居的年都乎、四合吉等村庄也供奉二郎神。（《黄南州志》1999：1381）

第二讲

地域民众信仰仪式活动

一、仪式活动

同仁地区藏、土族全民信奉以藏传佛教为核心,融合苯教、道教因素而成的信仰体系,民众的日常信仰仪式活动主要有朝暮课诵、闭斋、煨桑、转“郭拉”、祭“拉木泽”等。

1. 朝暮课诵

藏族、土族民众,各家都设有佛龛。成年男女,特别是老年人,除了早、晚定时诵经以外,一有空闲就左手摇转经轮,右手拨数佛珠,随时念经。每逢农历初一、十五都要在佛龛前奉献净水,点酥油灯,顶礼膜拜。同仁每个藏族村庄都有“嘛呢康”(村内民众转经、念佛的地方)。各村寨每年均有各自定期诵经的内容和时间规定。寺院每年都向所属村庄布置念经的内容和遍数。

2. 煨桑

类同汉族的焚香。同仁地区各家各户院落内,都建有桑台。村寨神庙中则建有大型桑台。煨桑的材料用柏树枝和香毛草,上倒酥油或放炒面、青稞,在农历每月初一、十五、闭斋期间,以及六月会之类仪式中煨桑。

3. 闭斋

分为常斋和例斋两种。常斋每月一次,斋期一天,多在月底。例斋自农历四月初七至十四日,参加者(成年男性)以村(部落)为单位,集中在“嘛呢房”举行一个星期的闭斋,每日食一餐,由村民轮流供饭。

4. 转“郭拉”(转圆圈)

是藏传佛教信众日常功课的一部分,信众围绕寺院转圈。另外,五月间祭山时,则围绕神山转郭拉。

5. 祭“拉木泽”

汉语可译作“神垛”,用石、土堆成,垛上构木栏,内插尖桩或箭杆,杆上系各色经旗。建在部落、村庄所在地旁边山巅或垭豁处的拉木泽,原来是历史上各部落的边界标志,后来逐步附上具有信仰意义的特定场地,每年农历正月十三、五月初四、六月十四等日期各祭一次。(《黄南州志》1999:1422)祭“拉木泽”也是六月会仪式正日的第一项活动。

二、四合吉的法师

法师,藏语叫“拉瓦”,给神附体后为神的代言人,一般需经寺院里的活佛考核认可。村民心目中对“佛”、“僧”、“神”的地位有如此说法:“佛是保佑永远的。神比出家人(僧)小,只能保佑今生。修行好的人就能变成神,是皈依护法的。村里为神念的经是寺里僧人写的,是活佛认可的。”当地人又说,村里净宅可以请法师,他有赶鬼的法事,也可以请僧人念经。村民有病、有难事,也问法师,法师一敲锣打鼓,神就上身,然后指点(迷津)。法师做法事不收费,但可以自愿给他钱。佛爷要给法师一个护身符(藏语“上估”),里面装佛经、咒语、符,用黄布或红布包着,平时正常生活时带在身上神就不上身了。想要神上身时,拿走护身符,打鼓(自己打、别人打都可以)就能上身。

四合吉现任法师名叫“当增本”,笔者于2000年做实地考察时,当增本32岁,在黄南州石油煤炭公司任职,工作单位地点就在同仁县城。当增本家中兄弟七人,姐妹三人,他本人排行倒数第三。父亲是四合吉前任法师,几年前已逝世。当增本已婚,妻子在黄南州宾馆工作,他们六岁的女儿,也参加2000年六月会的仪式舞蹈,是全村年龄最小的女舞者。

法师平时和常人一样起居生活,每月11日要去神庙煨桑,届时,村民有事问卜,他在神附体的状态之中代为占卜,以卦象预兆事情利弊。据当增本说,他主持仪式是一种义务,群众信任就是他的荣誉。六月会期间几天的仪式没有任何报酬,总管们送来了半只羊的羊肉,就算是对他的酬谢。以下为笔者一行在2000年六月会之后数日对当增本法师采访的摘录。

当增本:

我父亲发起来(即神附体以后——笔者注)能说话,我不能说话。每年仪式前提前一个星期要沐浴,到隆务寺活

佛面前“请示”。其他村的法师不去隆务寺,因为夏琼神在当地(地位)最高,是我们四合吉的主神,我发起来也是夏琼神上身,所以事先要去隆务寺请示活佛。前几天(农历六月十一)我到隆务寺沐浴完,去见活佛。神上身后见了活佛要下跪,我从经堂门外跪倒,双腿跪地越过高门坎,拜活佛,现在双膝还有伤疤(撩起裤腿让笔者看,果然有大疤痕)。当时我什么都不知道。

我是夏琼神附体,过去村里另一个法师是二郎神附体,现在他不在了(已亡故),我一个人代替。第二天(指的是2000年六月会)仪式中夏琼、热宗、二郎神三个神都上身,是分别上身的。沐浴之后七天内不能喝酒,不能抽烟。就是二郎神附体后想喝酒,有时候二斤,有时候三斤,醒来以后口里一点酒味都没有。

问:活佛有没有给你什么符戴?

当增本:

有,是七、八根哈达结起来的,活佛念过咒的。平常戴上或者装在口袋里,不干不净的东西上不了身,神能上身。(仪式)这几天不戴,因为要让神容易附体。

笔者一行的向导兼翻译多杰扎西,是本村人,他向笔者一行叙述了四合吉的其他法师的情况:

四合吉上一代法师是当增本的父亲,叫拉加才让。拉加才让去世时不到60岁,去世前一年的六月会前夕说自己不当法师了,告假休息。当年和次年的六月会就没有真法师,大家推选了他的一个儿子——索南才让作为假法师代替,但神没附体,只是装作法师的样子做仪式。第三年六月会期间,村里40多岁的李本扎西神附体了,是热宗神上身,他就成了真法师,执行了三、四年的法师职责。后来大家认

为他年龄大了,而且本人相貌也不太好,大家不喜欢他,他自己也不大去神庙,慢慢地神也不上他的身了。后来,六月会他连自己也不敢去神庙了,说身体不舒服,心发慌,害怕去了庙里神上身。于是,大约1990—1991年,村里老人们选了二十多个青年人集中在神庙选法师。结果选中了当增本(老法师拉加才让的儿子)和拉华太(当时大约17—18岁,比当增本小)。当增本为夏琼神、拉华太为二郎神。拉华太本人很漂亮,1991年秋天,他和本村两个姑娘去曲库乎温泉洗澡、玩耍,回程途中翻车身亡。当时司机和两个姑娘都昏过去了,但醒来后没事,也没受伤,只是说不见了拉华太,便到处寻找,最后从河里找到他,已经死了。

第三讲

信仰体系之外展行为：仪式的展现及仪式中的音声

虽然同仁地区各村六月会的内容和时间虽不尽相同，但一般都包括沐浴、请神、法师给神附体、供献食品、烟祭煨桑、血祭献牲、祭拉木泽、放风马、插铁签、开红山、舞蹈娱神、滑稽表演、情歌演唱、诵经、送神等一系列仪式内容。

四合吉村隶属隆务镇，位于镇西南角贡库沟西山坡，村界与隆务寺为邻。“四合吉”是解放后定的地名，是藏语的音译，意

为"地之中心"，因地处热贡（同仁、泽库）地区中心而得名。全村由上庄、中庄、下庄和嚓庄四个庄子组成。前三庄坐落在隆务寺左侧的山坡上，嚓庄位于隆务寺前的河谷沿岸。

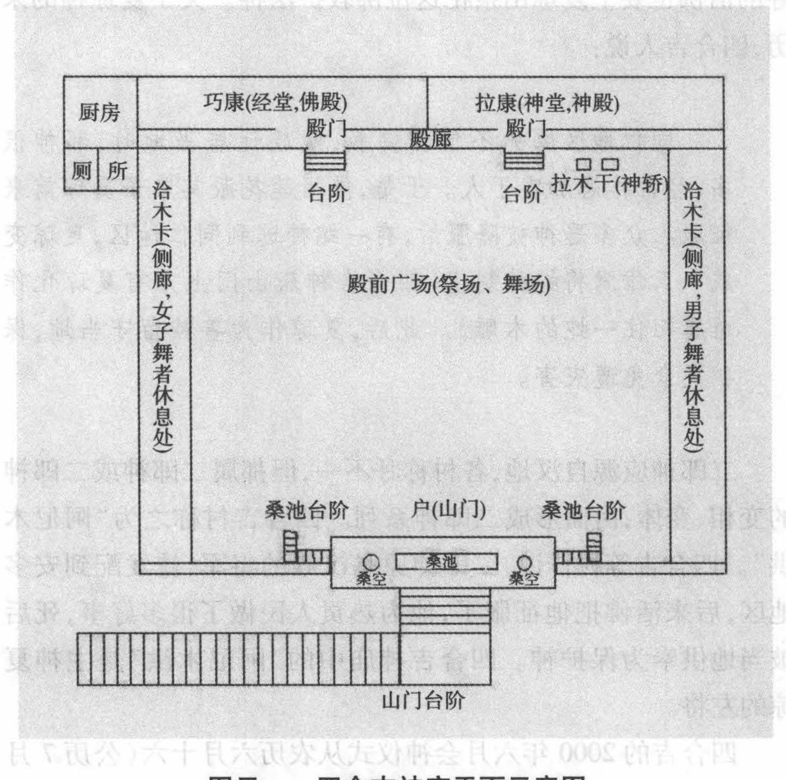
四合吉原属"热贡十二族"中"隆务族"（汉文史料中也称"龙卜族"）的一个百户部落。隆务族由隆务庄、四合吉庄、维哇、措玉、苏和日、加毛、铁吾共七个村庄组成。1958 年实行"人民公社"制，把原来的同仁藏族部落建制改为生产大队，所属四个庄子分四个生产队。当今这四个庄子改为四个"合作社"，属四合吉"村委会"统辖。四合吉全村现有 180 多户人家，共 1，200 多人口。因为地处城区，村里有很多人入城工作，户口迁移去城镇居民。剩余仍在本村的，以经营农、副业为经济模式。

按照传统，整个隆务河流域两岸的六月会首先应从四合吉开始。据本村人说，因为四合吉供奉的"阿尼夏琼"主神是同仁地区民间信奉的最高神，所以六月会必须由四合吉来"打头炮"。

四合吉原有神庙，据说有四五百年的历史，"文革"中被毁。1980 年虽恢复了六月会活动，但神庙没有重建。近年来当增本法师发动村民捐款，于 1999 年开始重建，2000 年 4 月竣工。新建成的神庙坐落在四合吉村山坡的最高处，依山而建，坐西北，朝东南，大殿的海拔高度仅次于右边不远处与之遥相呼应的隆务寺大殿。① 神庙由山门、大殿、侧廊和厨房、厕所、庙墙组成。神庙前面是一个门庭式平顶山门，门前有阶梯。山门上方是用砖头砌成的一个一米高的长方池，称作"桑池"，供法师及其他仪式主持者用来煨桑祭神。门庭两边有两个叫做"桑空"的炉堂，供民众煨桑。进入山门，是一个大约三百平方米的广场，六月会时作祭场之用，所有仪式歌舞都在此举行。广场左右两侧各有一个长廊，藏语叫"恰木卡"，意为"休息的地方"，为六月会时歌舞者休息之用。广场正面高台上坐落着大殿。大殿分左右

① 神地位低于佛，故庙绝对不可高于隆务寺的佛殿。

两殿，左殿为“神堂”（藏语“拉康”），右殿为“经堂”（藏语“巧康”）。神堂内供奉：（左起）二郎神（夏琼的右神）、夏琼神（四合吉主神）、来冒（夏琼神的夫人）、东巴冬宙（夏琼神之子）、热宗神（夏琼神的左神）。神堂内右壁画像为玛钦神（此神被认为是所有藏区的最高神）；左壁画像：夏琼神（此神为同仁地区最高神，也是四合吉村的主神）。经堂佛龛中间供奉三世佛（三尊佛像），右边为观音菩萨，左边为宗喀巴大士。经堂右侧为藏经架。大殿前高台上是一个大约两米宽的长廊。厨房和厕所设在左侧廊（洽木卡）的后方。①



图示一　四合吉神庙平面示意图

---

① 以上尕藏卡介绍，他30岁，县国土局干部。

上述四合吉神庙所供奉的神,其地域来源可分为两类:一是藏区的神;一是汉地的神。夏琼神(及其眷属神)为藏区的神,属山神系列。夏琼神(藏语称“阿尼夏琼”),以同仁县境内的夏琼山命名。传说该神居住在夏琼山,当地许多村庄每年都定期派人上山顶煨桑、念经、颂神、祭拜。笔者调查的六月会十村中,有五村六月会祭祀夏琼,其中四合吉村奉夏琼为主神,同时还供奉夏琼之妻来冒和夏琼之子东巴冬宙。除了民间供奉外,阿尼夏琼也是当地藏传佛教的护法神。隆务寺经堂门庭左侧墙壁上,就绘有夏琼神像。每年(农历)四月十一夏琼生诞日,隆务寺的活佛也要上夏琼山祭祀这位佛教护法神。关于夏琼神的来历,四合吉人说:

> 同仁地区原先不信仰佛教,藏族迁居当地时,邪神很多,经常作恶加害于人。于是,佛祖莲花派其弟子夏琼前来征服。众多恶神被降服后,有一蛇神逃到同仁地区,夏琼变成一只雄鹰将蛇神制伏(四合吉神庙山门上方有夏琼化作雄鹰叼住一蛇的木雕)。此后,夏琼作为善神留守当地,保护民众免遭灾害。

二郎神应源自汉地,各村称呼不一,但都属二郎神或二郎神的变相、变体,由而形成二郎神系列。四合吉村称之为“阿尼木洪”。四合吉等村传说,二郎神原是汉族的将军,被发配到安多地区,后来活佛把他征服了,他为热贡人民做了很多好事,死后被当地供奉为保护神。四合吉神庙中的“阿尼木洪”是主神夏琼的左将。

四合吉的2000年六月会神仪式从农历六月十六(公历7月17日)开始净身请神,十七为仪式的正日,十九结束。以下是四合吉村六月会的仪式程序。

一、四合吉村六月会仪式程序和仪式中的音声

1. 筹备活动

(1) 遴选总管

举办六月会之前,成立一个三至五人的筹委会,其中一名为首。筹委会的总管过去多由部落头人担任,现时多由村中长者或有社会地位的人士(包括村党支部书记和村长)经众人推举和法师指定担任。因为担任此类工作既是义务,又是荣誉,故而通常采取轮流担任制。

(2) 预备供品

六月会开始之前,村内各户人家的女性成员都要为本村神庙准备献祭的供品,包括糌粑和酥油捏塑的山羊(一般为五只,如茶杯大小)、水果、鲜花、馍、酸奶、青稞酒、砖茶、哈达等。同时还要预备煨桑用的燃料(柏树枝、香毛草)和熏料(酥油、炒面或青稞)。近一年内因事求助过神灵和法师的人家,还须预备奉献悬挂于神殿之上的绸缎。当妇女在准备供品之际,男人们则受法师和总管调遣布置神庙和准备仪式所用的各种物品。

2. 沐浴净身

六月会正式仪式前,法师和男性村民须沐浴净身并禁绝房事,以示对神灵的虔诚。法师的沐浴一般比较严格,当增本法师于农历六月十一按习惯到隆务寺内用清水做了象征性沐浴,之后去觐见活佛。据当地人说当时活佛在经堂等候,当增本法师进入经堂前突然神附体,当即跪倒在地,然后双腿跪地前行,跃过经堂高门坎,拜见活佛,活佛摸顶以示祝福,并预祝仪式成功。(经堂门坎高度约30厘米,然此举动确为在场众人亲眼所见,唯当增本本人当时进入附体,虽磕破双膝而不能自知。农历十九笔者一行采访当增本时,还能看到他两个膝盖上留下的大疤痕)。觐见活佛后,四合吉法师禁绝房事、烟酒等浑浊污秽之物,

并在本村村长者陪伴下连续三日前往隆务寺请喇嘛诵经,然后在家闭关静养,等待六月会的开始。众人的沐浴则是象征性的,由法师带领去河边,用河水洗脸、洗手。

3. 请神

藏语叫“驾羌尕”。这是祭神仪式正日前的一个重要环节。早上八时,当增本法师头梳单长辫,身穿白短衫、藏袍扎腰间、蓝长裤,脚蹬黑布鞋,肩上斜跨黄哈达,在总管和十余位青壮年男子的陪同下来到神庙,在神像前急促敲击神鼓一通,当即进入附体状态。只见他浑身颤抖,从嘴角不断往外吹气,眼神定直,走路时单腿蹉步前行。此刻他已不能言语,只用手势比划,示意众人从神殿抬出两乘神轿,带领众人在神殿前广场击锣敲鼓,颠轿一圈。然后,一人击锣前行,众人排成一列,一路上击锣、打神鼓(羊皮鼓),簇拥着神轿前后颠簸而行。队伍中另一部分人持旌旗、武器。按习俗,请神队伍首先前往四合吉的嚓庄,之后再依次到下、中、上三庄诸家请神,每到一家,主人迎接请神队伍进门,家人端供品到自家院内的桑台煨桑,神轿抬放在事先摆好的供桌之前的正厅屋廊上,然后由法师往地上祭撒酸奶、酒,掷珓问卜,杯珓一反一正为吉兆,若两反或两正,祭奠后再掷珓,直到出现吉兆,主人奉送馍、酒、水果等供品给神庙,并赠少许钱币给法师和请神人员表示谢意,请神队伍随即离开,去下户请神。如此,直到按规定顺序为全村各户请神之后(约下午5时),队伍返回神庙,神轿放回神殿,请神仪式结束。

4. 修书文告

请神仪式结束后,法师仍处于附体状态。此刻,他坐在神像前,用手势示意总管们拿来往年的仪式程序和规则告示进行修改。总管们费了好大的劲才理解了法师的意图(当增本法师在附体状态时不会说话,只能用手势代言),在原节目单上勾画修改之处。最后,法师示意让本村学历最高的、现在北京中央民族大学读研究生而专程返乡参加这次六月会的卡尔泽吉重新书写

仪式程序和规则。文告①的大意如下(卡尔泽吉译):

四合吉六月会祭奉天神、龙神、山神之仪式规则

(1) 村45岁以下的男子都必须参加仪式,儿童自愿参加;

(2) 村未婚女子都必须参加,女童自愿参加;

(3) 有不参加者,罚酒两瓶、砖茶一包;

(4) 仪式举行的三天中,一天不到,一天罚,每天不到每天罚,中途缺席者同样罚。

四合吉六月会祭奉天神、龙神、山神之仪式程序

六月十六日各家各户迎请诸神,祭献丰盛供品

四合吉六月会祭奉天神、龙神、山神之神舞次序

(1) 男子捧白哈、竖大旗向四方献礼(白哈舞);

(2) 男子们的舞蹈献演;

(3) 姑娘们的舞蹈献演;

(4) 播鼓娱神的舞蹈;

(5) 虎面、豹面(面具高跷)祭祖②舞;

(6) 阿杂拉③舞祭献;

(7) 祝辞舞祭献;

(8) 播鼓酬神舞祭献;

(9) 男子兵戈舞祭献④;

(10) 预祝丰收、吉祥和部落团结的滑稽戏献演;

(11) 神所青睐的乃依(情歌)演唱;

(12) 敬娱山神阿尼木洪和香拉热宗的舞蹈;

(13) 绚丽如虹的观音菩萨舞姿奉献。

六月会仪式正日从请神后的第二天开始,连续举行三天(农历十七、十八、十九日),村内神庙中举行。三天的仪式程序

---

① 两份文告将在次日一早张贴在神庙大门的两旁。

② 此处"祖先"一词亦含"皇帝"、"先师"之意。

③ 据当地藏族老人言,"阿杂拉"为印度以长寿而著称的一个古老部族。表演此舞即寓意长寿。

④ 此舞原有"开红山"(破头流血而舞)之祭。现四合吉已废止此举,其他村庄亦有保留者。

如下：

1. 正日（农历十七）

（1）供献

十七日（公历7月18日）早晨8时，在神庙的锣声和海螺声的召唤下，全体村民身着盛装前往神庙集合。众人手提煨桑袋、供品，一进庙门先到桑台前煨桑，然后到神堂献祭。按习俗，女人不能进神殿，献祭时，男人可将供品直接送进神殿，女人只能在神殿台阶之下递上供品，再由专人接往神殿祭坛摆供。上神殿献供品时脱帽，献上供品后拉响殿门上方的一排铃铛，在门坎外叩头。有些人家还贡献彩缎（可长可短，短者十余米，长者约三十米），系挂在大殿前横梁上。

在村民供献祭品的同时，盛装打扮的男女舞队已在神庙两厢整队待命，等待仪式开始。[①]

（2）祭“拉木泽”

8时30分，锣声响起，法师进入附体状态，在神庙前小跳步绕圈，急促击鼓上桑台煨桑除秽。法师妆扮：单长辫，白衬衫，藏袍裹腰间，灰色裤子，黑色布鞋。隆务寺喇嘛前来送哈达、搭在神像上。男子众舞者排成队列，先在神庙院内走圆场，时而高声呼喊“嗳哈”。法师在场中视察、撒青稞，随后进入神殿掷珓问卜。得吉卜，法师走出神庙，给领舞者系护身结，队伍走出神庙，前面的人擎本村保护神夏琼唐卡[②]以及旌旗、武器，众人带煨桑袋，拿松枝，由已经神附体的法师手持长矛前后督阵。队伍从神庙出发，浩浩荡荡走向上山的拉木泽，一路不时高呼“嗳哈”，一人敲锣。远见“拉木泽”旌旗迎风招展，冽冽有声，给人以空旷高远的感觉。到达地点后，队伍顺时针围拉木泽转一圈，法师祭

① 据四合吉现任村长万德加卜说：因为舞蹈人数有限，参加跳舞的人以年龄45岁为限。今年参加仪式的男子（45岁以下，包括儿童）共有180人；女子（没出嫁的和儿童）37人（都背银盾）。嗳哈舞领舞者按年岁最大的领舞。

② 唐卡是神佛画像。

撒白酒，焚烧白色符纸。众人堆起松枝，点火煨桑，并向天空抛撒“风马”①。祭毕，队伍下山回庙。

(3) 诵经

上午9时35分，十三名会念经的村民，大多是老年人，身穿喇嘛袈裟，倚神殿内右壁和窗户打坐诵唱经文。领经者执大钹，其余各人手持法铃和人头鼓。中间悬挂着一面大神鼓，一人用曲柄敲击。

(4) 仪式歌舞

9时44分，上山队伍回进山门，法师前导击神鼓，桑台上有人吹海螺欢迎。9时50分起，仪式内容是以法师的独舞、领舞和舞队的分组舞、群体舞为主要形式的仪式歌舞。一系列仪式歌舞项目之间穿插着煨桑，以及滑稽说笑、唱情歌等，法师则在不同时间不断进入神附体的状态，并在此状态之中以神的身份指挥仪式的进展，或加入参于祭场上的舞蹈。每当一项仪式歌舞进行了若干时间之时，法师便在神附体的状态之中出现在神殿外的石阶之上、或走下祭场，掷珓问卜，如得吉兆，表示神已满意该舞队的舞蹈，舞队可以暂行休息，接上下一个舞蹈项目。如得两反或两正，表示神仍没有满意，该舞队必须继续跳舞，直到下一次法师代神出现，掷珓问卜，得到吉兆后才能休息。同时，法师还在神附体的状态之中以神的身份维持祭场上的规矩和秩序，每当外面祭场有衣衫不整、迟到不守秩序的，在神殿内的法师，都会马上给神附体，奔出殿外，跑下石阶，直追人群，把犯规的人揪出，给以惩罚，一般掌嘴及罪酒(用酒祭神)。

按习惯，以往上午有十一个舞蹈，这次法师接神意修改，只进行九个项目。这九个项目的顺序根据节目单上所写，是固定的，不能随意改变。仪式歌舞的次序如下：

① “风马”，藏语称“龙旦”，正方形小纸片上面印有龙、马、狮、鹰等图形，用于祭献山神(保护神)。

“嗳哈舞”(意为胜利凯旋),男子舞队,舞队呈双列慢步走圆场,边行边舞,动作缓慢,锣伴奏,间中断断续续响起笛声,附体状态的法师不时从神殿内奔下祭场,嘴唇发出吹颤声,在场中祭撒青稞,导领舞队。舞队变换队形,呈四列方队继续做前面的舞蹈动作,并分别朝东、南、西、北方位转身踮步吸腿、躬腰祭拜,时而高呼“嗳哈”。

“尕日哇”(“尕日”意为“跳起来”,“哇”为“男子”),男子舞队,男子舞者单列捧双袖转场,击锣伴奏(锣点同请神)。

“尕日玛”(“玛”为女子),女子舞队,舞者女子18人(未婚的姑娘),女童16人。舞者盛装打扮,女子穿暗红氆氇(藏袍),戴珊瑚、玛瑙,发辫后缀银盾(饰品);女童们穿彩袍,戴头饰。舞时双手捧哈达,两眼低垂,边行边舞,动作徐缓典雅,击锣伴奏 。

“拉什则”(神鼓舞),男子舞队,十余人一组轮流。这是仪式中主要的舞蹈,舞者自击羊皮鼓而舞,舞步欢快而豪放,以北(右边场)、东(前边场)、南(左边场场左边)、场西方(后边场)方位进行,然后在场后方分两队左右交换位置,最后放下神鼓,在场中心徒手高举,旋转吸腿跳。舞蹈开始时由法师领队,从神殿小跳步侧击鼓出场,跳一阵子后回神殿。到一定时间,法师出现殿前,掷珓问卜。期间,年都乎村法师领人前来拜会,一入祭场便进入附体状态,四合吉法师在附体状态剧烈抖动着出迎。

“刚豪”(高跷舞),两名舞者踩高跷入祭场,持棍而舞,有人击锣伴奏。据说,此舞应该戴虎、豹面具。四合吉现已省略面具,但其他村(如年都乎村)仍有保留。

“阿杂拉”(祝寿舞),据说“阿杂拉”原是印度一个古老民族的名称,族人以长寿著称,以头发盘卷在头顶前面为其装束特征。该舞蹈由两个头戴面具(面具为突出发髻的老头形象),手持木棍(手杖)的小男孩来跳,寓意祝寿,用锣伴奏。

“咕噜咕噜“(祝辞舞),因舞蹈时众舞者呼喊“咕噜咕噜”,故冠以舞名。男子舞队,捧哈达而舞,锣伴奏,至场中分列两队

相对，另有一人在神庙台阶前高喊，大意是：喂！各位，今天的祭神大家很努力，神很高兴。喊毕，击锣，众舞者齐声高呼“咕噜——咕噜——”，同时舞队两列互相交叉而舞。

穿插舞，神轿抬出置神殿前右侧，男子舞队跳穿插舞。此舞无专称，仍为神鼓舞，但队形以各舞者相继单人击鼓穿插而跳，舞时沿广场北、东、南、西四边走队，每到一个方位，停步祭拜，转圈击鼓而舞。然后至神轿前一列站立，每人一次出场绕队列穿插击鼓而舞，每人舞毕，上前，从神轿中拿一纸雁置于神像上。若纸雁落下，表示“神”不满意，重舞；若纸雁不落下，表示“神”满意，回队换人舞。直至全部做完退场，换另一队人再舞。

男女群舞（观音菩萨舞）。此舞亦无专称，藏文节目单上写作“绚丽如虹的观音菩萨舞姿奉献”，故可称作“观音菩萨舞”。舞蹈时，男子在内圈，抓两只袍袖慢步舞蹈前行；女子手捧哈达（后面女童不捧）在外圈慢步舞蹈前行。一锣手在场外伴奏。

13时，上午的仪式舞蹈暂停，众人回家吃饭，祭场上稍事休息。

下午14时，众舞者和村民重新聚集于村庙，煨桑、祭酒、舞蹈和有关事项继续。下午的仪式程序较随意，并可穿插滑稽表演和唱情歌。程序进行之际，隆务街的汉族代表——几位老人前来拜会，为四合吉六月会敬献哈达、白酒、砖茶，表示祝贺，并煨桑敬神。铁吾法师拜会，四合吉法师赤脚狂舞出迎，双手祭撒酸奶，双脚高跳步、齐跳步；铁吾法师同舞。众人呼喊。四合吉法师在神轿前狂舞，差一点晕厥。铁吾法师坐在神殿凳子上左右颠蹦，可离凳20厘米。下午尚有其他村庄的法师前来拜会。

下午除了重复上午的仪式舞蹈之外，以下两个是上午没有的程序。

16时44分，滑稽戏上场，观众呼喊欢迎。滑稽戏藏语叫“泽日什”。六位妆扮成衣履褴褛的赖汉、流氓形象的男性演员，做着怪异的动作，嬉笑调侃入祭场。绕场一圈后，演员们围

坐在广场中央,用角色对白的形式扮演因好吃懒做和投机取巧而遭受不幸的赖汉的故事。听着他们幽默的对白,观众不时发出哄堂大笑。据了解,故事和人物,是以本村现实中发生的事和人为蓝本,所以观众一听便知所指者何人、何事,所以才能领会其中的笑料。

16时59分,演唱藏族的情歌“乃依”(山野之歌,多为爱情内容)。这种歌主要是年轻人唱,平常只能在单独放羊时或在山野无人处唱,长辈和亲戚在场时忌唱。然而,六月会祭神仪式节目单上列出的第11项便是:“为神所青睐的乃依演唱”。唱者仍是滑稽表演者,唱时用哈达或白毛巾掩住脸面,内容和曲调都和平时所唱情歌无异。一人唱毕,另一人用同样方式接着再唱。唱过几首后,滑稽演员们便起身绕场一周,一边表演滑稽动作,退出祭场。

到最后一个男女群舞结束后,男性村民在法师带领下做一次隆重的煨桑,全天的仪式就此结束。

2. 第二天(农历十八)

仪式从早上9时30分开始,除了不祭“拉木泽”外,其他内容和正日相同(故此省略不记)。

3. 第三天(农历十九)

第三天上午内容和正日相同,但下午有些程序与前不同。

15时,跳最后一次“尕日玛”女子舞前,把总给女童舞者每人一元钱以示犒劳,并给每个舞者赠送馍一个。舞时,把总及助理向观众丢馍、水果(殿内拿出来的供品)。

17时20分,法师求雨。持续了近半月之久的高温天气已经使得舞者和民众难以忍受。在锣声伴奏下,广场上一百多名舞者正在缓慢地踏着舞步,进入附体状态的法师突然出现在神殿外,浩气凌云的站立在石阶之上,身体抖动着,嘴里吹声气,一手捧着盛有青稞的木斗,开始向天空抛撒青稞求雨。就在此时,一阵风吹,只听见神庙周围的旗帜吹得“啪、啪”作响,吹得海螺的

“呜、呜”之声，刚才还是晴空万里烈日的神庙上空，一下子阴云密布①，没多久便下起雨点。神力的展示？还是自然现象的巧合？无论如何，在场的民众、舞者、笔者和外来的记者等，都被壮观景像所感动。一时间，场面上群情激荡、气氛庄严。

17时46分，送神。在场男性民众排成整齐的队列，集中在大殿前廊下，各捧供品、哈达、酒、奶、馍、鲜花站立。此刻桑台上大火熊熊，准备最后一次煨桑。17时54分，场上寂静，诵唱颂词两首，第一首赞颂夏琼神，第二首赞颂夏琼神之子东巴冬宙。每首颂词的最后处众人合诵。此刻，神殿前廊上只有法师、把总(2人)和法师的哥哥(法师护持人)。法师在前廊高台上不断撒酸奶、祭撒青稞酒，一旁把总握长矛，同时祭撒酒。法师向天空抛撒青稞。

17时58分，诵经结束，众人齐声高呼。法师在把总护持下手执长矛领把总走上桑台煨桑，众人欢呼。之后众人列队上桑台煨桑，将各人手中供品全部投入桑池大火中焚烧。海螺高奏，众人大声呼叫，向神殿做揖、叩拜。女人们在神庙台阶下各自认领自家的器皿(献过供品的碗、碟、盘、斗)。

18时08分，法师暂时退出附体状态，独自在前廊呕吐。②总管们从神殿抬出酒、砖茶、哈达，准备为此次六月会中有功人士颁奖。

18时11分，颁奖。法师再次进入附体状态，手势示意颁奖有功者上神殿前廊领奖(每人得一瓶青稞酒、一包砖茶)，并由法师赠授哈达表示祝福。

18时22分，分羊肉。把总们端出大盆羊肉碎块，分送给每个在场的村民。③ 法师走下台到侧廊为大家颁发赠送瓶酒。此

① 神庙外的天空却仍是晴天太阳。

② 整个仪式，每次暂时退出附体状态之时，都会很辛苦的呕吐。

③ 四合吉过去的祭神仪式中有当场杀羊血祭的习俗，羊心用来煨桑祭神，羊肉则煮熟后切成小块，仪式后赏给大家分食。村里人认为祭神的羊肉是吉祥物，吃了可得福报。前些年，本村老法师(当增本的父亲)反对这种血祭，由他改了规矩。现在四合吉虽然废止了杀羊血祭，但分食羊肉的习俗依然保留。

后,法师已经神离体,回复了常态,单独一人坐在神殿门坎上吸烟休息。神殿下吃着羊肉的人们喜气洋洋,广场上洋溢着族人欢宴的温暖气氛。

六月会完满结束,当大部分村民陆续回家之时,一些兴致未尽的青年人仍逗留在神庙饮酒唱情歌。

表1　四合吉村六月会仪式程序

时间	仪式名称	参与执仪者	仪式中的音声	附　注
	筹备			
	遴选总管及筹委会	(村民推举)法师指定		
	筹备	总管、村民		
	预备供品	村民		
	沐浴净身	法师、村民	诵经声	法师入隆务寺沐浴;村民河边沐浴
7月17日	**请神**	法师指挥村民	敲锣、击神鼓声	青年男子抬神轿;法师进入附体状态
	修改文告	法师指挥筹委会		法师进入附体状态
7月18日 08:00	**供献**	法师、筹委会监督指挥村民	锣声、海螺声、铃铛声 法师嘴唇的吹颤声	女人殿外献祭;法师进入附体状态
08:30	**祭"拉木泽"**	隆务寺喇嘛、法师监督指挥村民	锣声、海螺声、敲锣、击神鼓声 人呼唤声、法师嘴唇的吹颤声 风吹旗声	全村男性村民;法师不时进入附体状态
09:35	**诵经**	村民	法器声	会念经的村民

（续表）

时间	仪式名称	参与执仪者	仪式中的音声	附　注
09:50	**仪式歌舞**	法师监督指挥村民	诵经声、歌声、法师嘴唇的吹颤声 锣声、笛声、神鼓声、海螺声	法师不时进入附体状态
13:00				
7月19日				内容同上一日
7月20日上午				内容同上一日
下午15:20	**求雨**	法师	法师嘴唇的吹颤声 海螺声 旗声	
下午17:46	**送神**	法师、村民	念经颂赞、民众高呼声、法师嘴唇的吹颤声、锣声、海螺声	法师进入附体状态
18:11	**颁奖**	法师	法师嘴唇的吹颤声、锣声	法师进入附体状态
18:22	**分羊肉**	把总		

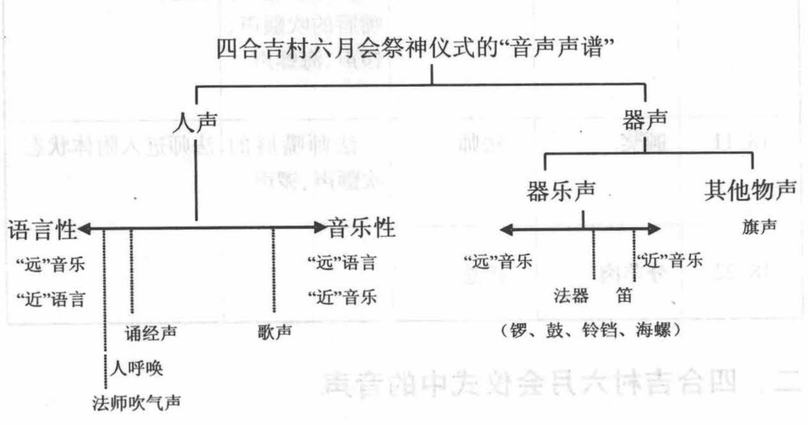
二、四合吉村六月会仪式中的音声

四合吉村六月会仪式中所运用的音声情况，可以列图如下：

六月会前阶段程序 →	六月会中间阶段程序 →	六月会后阶段程序
筹备	**供献** 锣、海螺、铃铛声	**分羊肉**
沐浴净身 诵经声	**祭"拉木泽"** 锣、海螺、鼓、旗声 人呼唤、法师吹气声	
请神 锣、鼓声		
修改文告	**诵经** 诵经声	
	仪式歌舞 诵经声、歌声、法师吹气声 笛、神鼓、海螺声	
	求雨 法师吹气声 海螺、旗声	
	送神 诵经、人高呼、法师吹气声 海螺声	
	颁奖 法师吹气声	

图示二　四合吉村六月会仪式程序中的音声运用综观

由此可见,四合吉村六月会祭神仪式的"音声声谱"(sound spectrum)包括①"人声"的各种程度"近"语言的呼唤声、法师嘴唇的吹颤声、诵经声和"近"音乐的歌唱声;②"器声"之"器乐声"和"其他物声"——前者主要是属仪式"法器"类的乐器,如非旋律性敲击乐器锣、鼓、铃铛以及吹奏乐器海螺,后者则如风吹旗之拍打声。四合吉村六月会祭神仪式的总体音声声谱可以整理如下:



图示三　四合吉村六月会祭神仪式的"音声声谱"

在三天的四合吉六月会祭神仪式之中,属身体动作的仪式性舞蹈是一个重要内容。伴随着这些仪式性舞蹈的乐器声是锣和羊皮神鼓,它们既是法器,也是节奏乐器。每一种舞蹈都以锣点和锣鼓点作为节奏基础,只有集体的神鼓舞和法师单独的神鼓舞主要用鼓点来掌控节奏,但同时也常有锣点相伴。仪式的其他非舞场面也伴随着锣点或鼓点的敲击,比如法师降神时也必须用击鼓和敲锣来激发。锣和神鼓的节奏型有以下几个:

表2　四合吉六月会祭神仪式之节奏型

仪式环节	锣、鼓节奏型
请神	锣点中速　3/4 ‖: 光 光 0 | 光 0 0 :‖
祭"拉木泽"	锣点慢速　5/4 ‖: 光 光 0 0 0 | 光光光 光 - 0 :‖
"嗳哈舞"(男子祭神舞)	锣点 1 慢速　4/4 ‖: 光 光 - - | 光 光光 光 - :‖ 锣点 2 慢速　2/4 ‖: 光光· - | 光 - :‖ 锣点 3 中速　2/4 ‖: 光 光光 | 光 - | 光 光 | 光 0 :‖
尕日哇(男子舞)	锣点 1 慢速　3/4 ‖: 光 光 - :‖ 锣点 2 中速　3/4 ‖: 光 光 - | 光 - - :‖: 钦 钦 - | 钦 - - :‖
尕日玛(女子舞)	锣点 1 慢速　3/4 ‖: 光 - - | 光 - - | 光 光 - :‖: 钦 - - | 钦 - - | 钦 钦 - :‖ 锣点 2 中速　3/4 ‖: 光 光 - | 光 - - :‖
拉什则(神鼓舞)	锣鼓点快速　3/8 ‖: 匡 匡 0 | 匡 邦 邦 :‖
刚豪(高跷舞)	锣点 1 中速　2/4 ‖: 光 光 | 光 - :‖(出场) 锣点 2 慢速　4/4 ‖: 光 - 光 - :‖(拜四方) 锣点 3 中速　2/4 ‖: 光 光 | 光 光 光 | 光光 光 | 光 - :‖(走场) 锣鼓 4 中速　3/4 ‖: 匡 匡 0 | 匡 0 0 :‖(击鼓)

(续表)

仪式环节	锣、鼓 节 奏 型
阿杂拉（祝寿舞）	锣点 1 自由地 ‖: 钦钦钦钦 0 | 钦 钦钦钦 钦钦 | 钦 钦钦钦 0 :‖ 锣点 2 自由地 ‖: 钦钦0 钦钦 0 … 钦钦钦钦 … :‖
咕噜咕噜（颂辞舞）	锣点 1 慢速 3/4 ‖: 光 光 - :‖ 钦 钦 - :‖（出场） 锣点 2 中速 2/4 ‖: 光 光 光 :‖（穿插）
穿插舞	锣鼓 1 中速 3/4 ‖: 匡 匡 0 | 匡 0 0 :‖（出场） 鼓点 2 快速 4/4 ‖: 邦邦 邦 邦邦 邦 | 邦邦 邦邦 邦邦 邦 :‖
观音菩萨舞（男女群舞）	锣点 1 极慢 3/4 ‖: 光 光 - :‖: 钦 钦 - :‖ 锣点 2 中速 3/4 ‖: 光 光 0 | 光 0 0 :‖

注：匡 = 大锣和神鼓同击（匡 = 重击）；光 = 大锣击锣心（光 = 重击）；钦 = 大锣轻击锣边；邦 = 神鼓击奏（邦 = 重击）；0 = 休止； - = 前面同样时值音响的延长

从上表可以看出，四合吉六月会祭神仪式之中的乐器声节奏型，按其律动单元，可分为 2 分、3 分和 5 分组合三大类，其在仪式中的实际运用和形态如下：

（1）2 分率组合（‖: X X :‖及‖: X X X X :‖）

‖: 光 光 \| 光 - :‖ （刚豪舞 锣点 1）

‖: 光 光 光 :‖ （咕噜咕噜舞 锣点 2）

‖: 光光· - \| 光 - :‖ （嗳哈舞 锣点 2）

‖: 光 光光 \| 光 - \| 光 光 \| 光 0 :‖ （嗳哈舞 锣点 3）

‖: 光 光 \| 光 光 光 \| 光光 光 \| 光 - :‖ （刚豪舞 锣点 3）

‖: 光 - 光 - :‖ （刚豪舞 锣点 2）

‖: 光 光 - - \| 光 光光 光 - :‖ （“嗳哈舞” 锣点 1）

‖: 邦邦 邦 邦邦 邦 \| 邦邦 邦邦 邦邦 邦 :‖ （穿插舞 鼓点 2）

（2）3 分率组合（‖: X X X :‖）

‖: 光 光 - :‖ （尕日哇舞 锣点 1；观音菩萨舞 锣点 2）

‖: 光 光 0 | 光 0 0 :‖ （请神 锣点）

‖: 光 光 – | 光 – – :‖ （尕日玛舞 锣点 2）

‖: 匡 匡 0 | 匡 0 0 :‖ （刚豪舞 锣鼓 4;穿插舞 锣鼓 1）

‖: 匡 匡 0 | 匡 邦 邦 :‖ （拉什则舞 锣鼓点）

‖: 光 光 – :‖: 钦 钦 – :‖ （咕噜咕噜舞 锣点 1）

‖: 光 光 – | 光 – – :‖: 钦 钦 – | 钦 – – :‖ （尕日哇舞 锣点 1）

‖: 光 – – | 光 – – | 光 光 – :‖ 钦 – – | 钦 – – | 钦 钦 – :‖

（尕日玛舞 锣点 1）

‖: 光 光 – :‖: 钦 钦 – :‖ （观音菩萨舞 锣点 1）

（3）5 分率组合（‖: X X X X X :‖）

‖: 光 光 0 0 0 | 光 光光 光 – 0 :‖ （祭“拉木泽” 锣点）

图示四　四合吉六月会祭神仪式节奏型之律动单元组合

第四讲

结 语

部落制度是1958年以前同仁藏族、土族村落的基本社会形态。分布于隆务河中游谷地的这些农耕部落以部落成员聚族而居、部落间密集分布为其特点。这种以血缘和地缘关系为基础的村落式部落社会,部落群体的凝聚团结和地域性概念为其文化认同的基础。部落保护神作为群体和地域的符号象征,便成为部落群体定期祭祀的对象,六月会祭神仪式由此而沿习成俗。

前文对六月会祭神仪式及其音声的叙述和分析,突显了其两个主要的结构因素:①六月会祭神仪式之核心信仰体系;②该信仰体系的外面性仪式行为的展现,其中包括音声行为和身体动作。

六月会仪式所显示的是一个集民间信仰、苯教、藏传佛教、道教的综合性信仰体系。六月会的直接对象是神。当地民众对神与佛的分别很清晰:佛管来世,神管今生;佛超凡脱俗、宽宏庄严;神性近乎于人性,须通过请神(煨桑、诵经、祭“拉木泽”)、娱神(仪式乐舞、唱民歌、说笑话)、媚神(供献)等手段来得其欢心,方肯护佑民众。神通过附体于法师,降临于民众之间,掌管仪式的进行,“参于”仪式乐舞,与民共乐,最后降雨显灵,让民众体验它的存在、亲民、权威和法力。

作为六月会仪式主管者的法师,是“神”的代言人。当神附上他的身体之时,在附体的状态之中,“开喉”了的法师可以直接用语言传达神谕,四合吉的当增本法师因为尚未“开喉”,他嘴里发出吹气声、手敲神鼓声和身体动作(包括手势、表情、身体的颤抖、舞蹈)表示神的来到,传达神谕给周围的把总们,以及统领祭场的仪式进行的一切细节。音声和身体动作,加上手中所抓具威武和权威象征的无声法器(矛),站立在祭场民众面前的法师,是神的实体显现。

音声与法师的附体和神性有着密不可分的关联。法国学者Gilbert Rouget曾对“附体”(trance)[1]仪式中音乐的使用以及音乐与“附体”(trance)两者之间互动关系做了研究。他试图求证音乐与仪式执行者进入“附体”状态的直接因果关系,但不得要领,最终以“音乐主要使附体社会化,使其(附体)得到充分的发挥”作为结论。(1985:326)笔者认为,局外研究者刻意地企图证实或否定音乐(应该用“音声”更为恰当)是否能引发、增强或

---

① 中文有“恍惚”、“迷乱”、“迷糊”、“上身”、“占有”、“附体”、“出窍”、“失魂”等词来形容有关状态的各种细节上的不同;Rouget一书之英文译本则只用了“trance”和“possession”来概括一切。

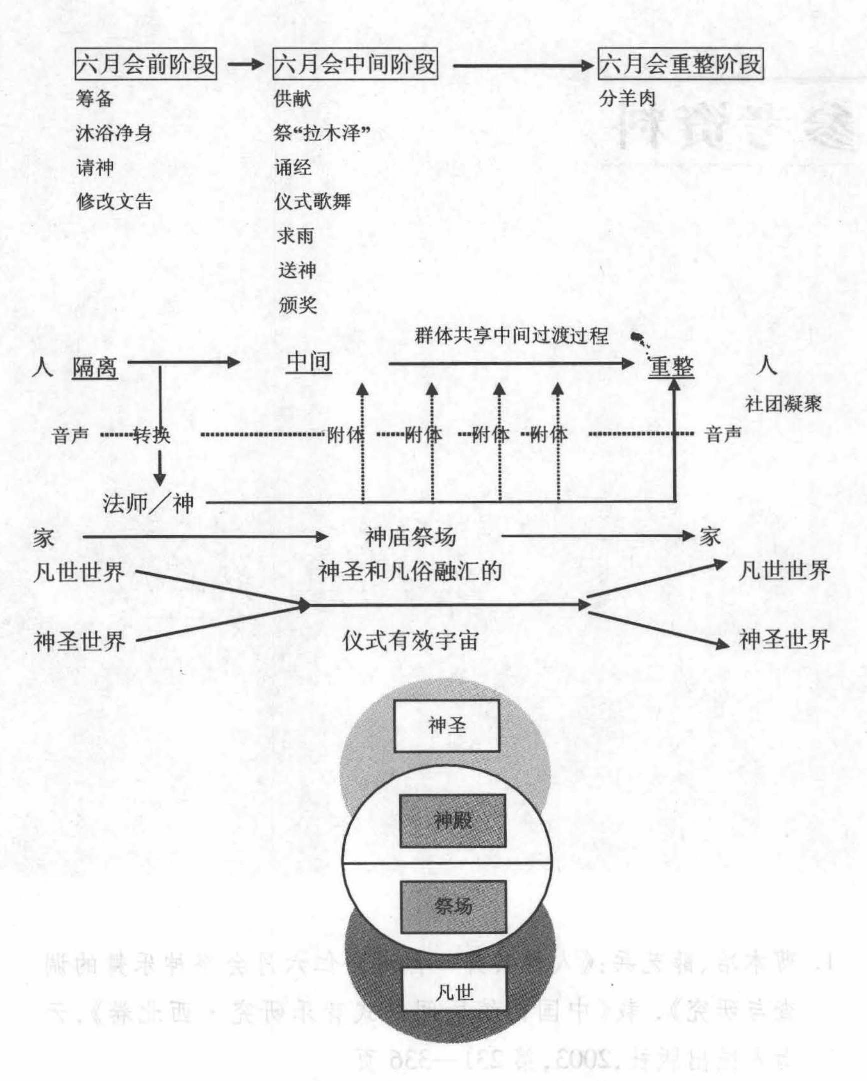
维持附体,如同企图证实信仰和仪式的真与假一样,并不是研究者追寻的首要目标。音声是六月会祭神仪式中法师附体现象的外展行为之一部分,对它的理解,不在于它有效或无效、直接或间接引发附体,而是,对局内人来说,音声真如法师附体时的吹气声和非平常的身体动作,它是神"真实化"附体过程中的其中一个主要媒体及手段,通过它,仪式的气氛得以增强和延续,神的存在得以进一步强化。当仪式参与者能切身体验神灵显现"真实化"的过程之时,神的存在和仪式的灵验性便成了不容置疑的"现实"了。

就六月会的法师而言,在附体时他由凡身蜕变为神,神离体后他又恢复其凡体。他是凡俗～神圣之间的中介桥梁。在祭祀仪式中,在"音声境域"的覆盖之中,附体的法师时而传达神谕,指挥众人煨桑祭神,时而拿起神鼓,带领舞队跳舞娱神或是人神共舞。这种不断的附体—离体的过程,有效地强化了神的存在。这个时刻,法师既是主持仪式的祭司,又是仪式中受祭的神。

法国社会学家 Emile Durkheim(1858—1917)认为:"无论什么样的膜拜仪轨,都不是无意义的活动或无效果的姿态。作为一个事实,它们表面上的功能是强化信徒与神之间的归附关系……实际上强化的就是作为社会成员的个体对其社会的归附关系。"(1912,1999:297)的确如此,六月会祭神仪式,是仍然保持着部落遗制的民众,通过定期性仪式,具强化群体归属和认同的社会文化功能。部落将自己的文化认同转化为一种膜拜的象征符号——部落保护神,而此象征符号又具体的展现在一个特定的部落成员——法师身上。在六月会仪式中,部落成员在同一时间和空间,在一个神圣和凡俗融汇的宇宙(仪式场域／神庙／祭场)之中,齐心用膜拜神和服从神,并通过法师,用音声和仪式舞蹈体验人～神、凡俗～神圣的和谐,以及重温族群的凝聚力。

最后,在 Arnold van Gennep (1873—1957)提出的仪式蜕变

过程的三分阶段(隔离阶段—中间阶段或转换阶段—重整阶段)(1961)基础上,笔者为六月会仪式结构的概观作以上的构图。



图示五　四合吉村六月会仪式结构的概观

参考资料

1. 曹本冶、薛艺兵:《人神共舞—青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》,载《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》,云南人民出版社,2003,第231—336页。
2. 青海省编辑组:《青海土族社会历史调查》(国家民委民族问题五种丛书之一,中国少数民族社会历史调查资料丛刊),青海人民出版社,1985。

3. 乌丙安:《神秘的萨满世界》,生活·读书·新知三联书店,1989。
4. 黄南藏族自治州文化局民间文学办公室编:《黄南藏族民间歌谣》,1990。
5. 丹珠昂奔:《藏族神灵论》,中国社会科学出版社,1990。
6. 陈庆英主编:《中国藏族部落》(青海省社会科学院藏学研究所编),中国藏学出版社,1990。
7. 富育光:《萨满教与神话》,辽宁大学出版社,1990。
8. 富育光、孟慧英:《满族萨满教研究》,北京大学出版社,1991。
9. 黎宗华、李延恺:《安多藏族史略》,青海民族出版社,1992。
10. 朱世奎主编:《青海风俗简志》,青海人民出版社,1994。
11. 陈庆英主编:《藏族部落制度研究》,中国藏学出版社,1995。
12. 陈光国:《青海藏族史》,青海民族出版社,1997。
13. 彭启胜主编:《青海寺庙塔窟》,青海人民出版社,1998。
14. 周锡银、望潮:《藏族原始宗教》,四川人民出版社,1999。
15. 崔永红等主编:《青海通史》,青海人民出版社,1999。
16. 黄南藏族自治州志编纂委员会编:《黄南州志》上下卷,甘肃人民出版社,1999。
17. 陈景源、庞涛、满都尔图:《青海同仁地区民间宗教考察报告》,载《西北民族研究》,1999 年第 1 期,第 56—73 页。

英文参考资料

1. Durkheim, Emile. 1915. "Definition of Religious Phenomena and of Religion," in *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology*. Translated by Joseph Ward Swain. London: Allen & Unwin.
2. Durkheim, Emile. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated with an Introduction by Karen E. Fields. New York: The Free Press.

参考资料

3. Durkheim, Emile. 1996. "Ritual, Magic, and the Sacred," in *Readings in Ritual Studies*, pp. 188—193. Edited by Ronald L. Grimes. New York: Prentice-Hall.

4. Geertz, Clifford. 1973. *Interpretation of Cultures: Selected Studies*. New York : Basic Books.

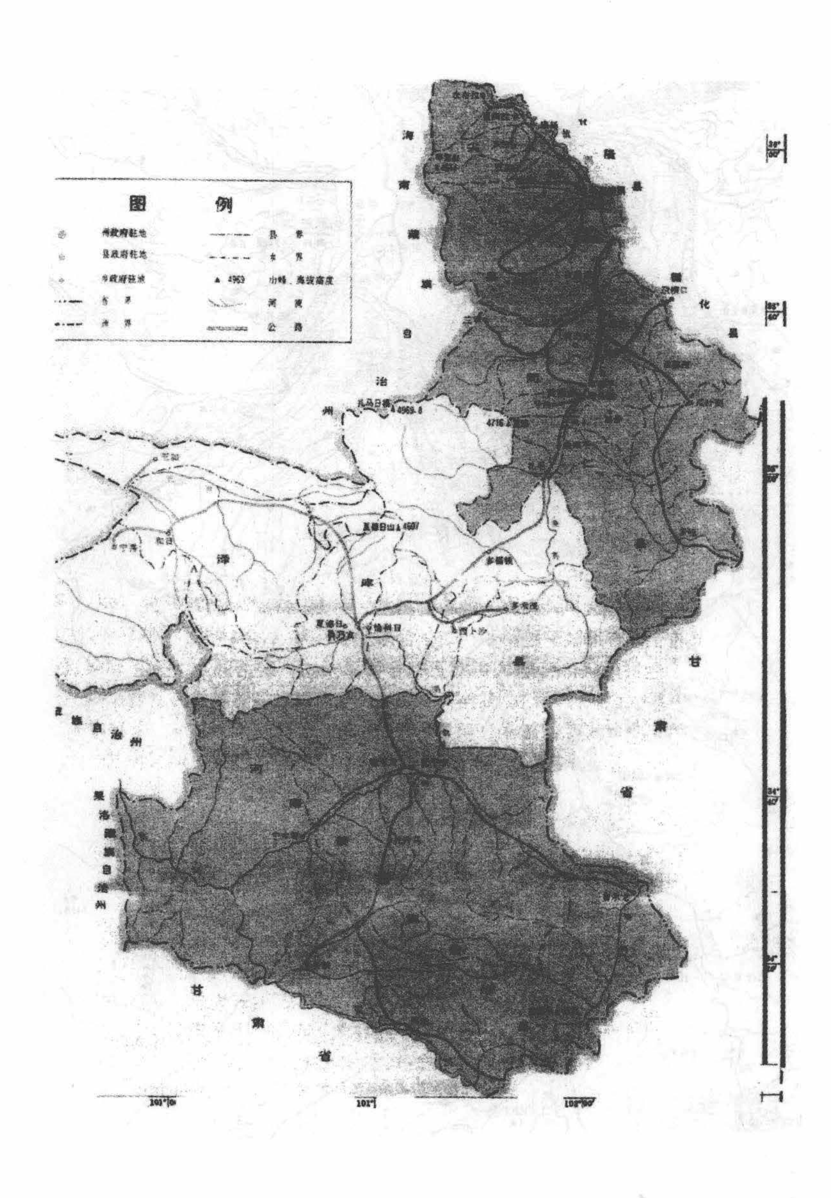
5. Geertz, Clifford. 1966. "Religion as a Cultural System," in *Anthropological Approaches To the Study of Religion*, vol. 3. Michael Banton, ed. London: Tavistock Association of Social Anthropologists Monographs.

6. Gennep, Arnold van. 1961. *The Rites of Passage.* Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Introd. by Solon T. Kimball. Chicago: University of Chicago Press.

7. Turner, Victor. 1995. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Grugter.

［附录一］

黄南州地图



附录

[附录二]

同仁地区六月会十村分布图

